

Reyes Candela Garrigós

**LA PLATERÍA EN LA COMARCA DE LA HUERTA
DE VALENCIA. SIGLOS XIV AL XVIII**

TESIS DOCTORAL

Dirigida por D. Juan Carlos Hernández Núñez

**Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
2015**

INTRODUCCIÓN	9
I. EL ARTE Y OFICIO DE PLATEROS EN VALENCIA	23
II. ESTUDIO ARTÍSTICO DE LA PLATERÍA EN LA COMARCA DE LA HUERTA DE VALENCIA	73
II.1. LA PLATERÍA DE LOS SIGLOS XIV AL XVI	73
A. LA PLATERÍA EN LOS SIGLOS XIV Y XV	73
1. Consideraciones generales	73
2. Materiales	77
3. Técnicas	79
4. Decoración	82
5. Iconografía	84
6. Tipologías	85
6.1 ARQUETAS EUCARÍSTICAS	86
6.2 CÁLICES	89
6.3 CRUCES	90
6.4 RELICARIOS	94
7. Marcas	95
B. LA PLATERÍA EN EL S. XVI	101
1. Consideraciones generales	101
2. Materiales	103
3. Técnicas	106
4. Decoración	109
5. Iconografía	113
6. Tipologías	117
6.1 PIEZAS DE ASTIL	118
6.2 CRUCES	123
6.3 CUSTODIAS	125
6.4 NAVETAS	127
6.5 PORTAPACES	128
6.6 RELICARIOS	132
7. Marcas	134

CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLOS XIV, XV Y XVI	137
II. 2. LA PLATERÍA EN EL SIGLO XVII	205
1. Consideraciones generales	205
2. Materiales	207
3. Técnicas	209
4. Decoración	213
4.1 Decoración geométrica	213
4.2 Espejos	213
4.3 Costillas	214
4.4 Esmaltes	214
4.5 Perillones y estrellas	215
4.6 Decoración vegetal	215
4.7 Decoración heráldica	216
4.8 Otros motivos	218
5. Iconografía	218
5.1 Crucificados y cruces	219
5.2 La Virgen María y Jesucristo	220
5.3 Símbolos	221
6. Tipologías	223
6.1 AJUAR DE LA VIRGEN: AUREOLAS	223
6.2 CÁLICES Y COPONES	225
6.3 CANDELEROS	230
6.4 CRUCES	231
6.5 CUSTODIAS	236
6.6 HISOPOS	241
6.7 INCENSARIOS	242
6.8 NAVETAS	243
6.9 PORTAPACES	244
6.10 RELICARIOS	245
6.11 OTRAS TIPOLOGÍAS	246
7. Marcas	252
CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLO XVII	255

II.3. LA PLATERÍA EN EL SIGLO XVIII	347
1. Consideraciones generales	347
2. Materiales	350
3. Técnicas	351
4. Decoración	353
4.1 La rocalla	354
4.2 Decoración antropomórfica	357
4.3 Decoración vegetal	358
4.4 Decoración abstracta	360
4.4.1 Ces	360
4.4.2 Espejos	361
4.4.3 Potencias y ráfagas	362
4.4.4 Costillas	363
4.5 Inscripciones	364
5. Iconografía	365
5.1 Programa Eucarístico	366
5.2 <i>Arma Christi</i>	367
5.3 Iconografía de las cruces	367
5.4 Asunción de la Virgen	369
5.5 Santos y Evangelistas	370
5.6 Símbolos	371
6. Tipologías	373
6.1 AJUAR DE LA VIRGEN: AUREOLAS	373
6.2 CÁLICES Y COPONES	376
6.3 CRUCES	381
6.3.1 Cruces procesionales	381
6.3.2 Cruces de altar y <i>Lignum Crucis</i>	383
6.4 CUSTODIAS	386
6.5 HISOPOS	391
6.6 INCENSARIOS	391
6.7 PORTAPACES	392
6.8 RELICARIOS	394
6.9 SACRAS	395
6.10 OTRAS TIPOLOGÍAS	396
7. Marcas	399
 CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLO XVIII	 403

III. CONCLUSIONES	561
IV. ÍNDICE DE FUENTES	569
V. BIBLIOGRAFÍA	585

INTRODUCCIÓN

El tema de la tesis que se presenta, *Platería en la comarca de la Huerta de Valencia: Ss. XIV-XVIII*, me fue dado por Francisco de Paula Cots Morató, profesor de la Universidad de Valencia, al constatar la ausencia de estudios generales sobre la platería de esta zona.

La Huerta de Valencia (en valenciano, *L'Horta de València* o simplemente *L'Horta*) es una comarca histórica de la Comunidad Valenciana¹, que comprende la ciudad de Valencia y 43 municipios, que la rodean por el norte, oeste y sur, dividiéndose en tres demarcaciones²:

1-Huerta Norte (*L'Horta Nord*), constituída por las localidades de: Albalat dels Sorells, Alboraya, Albuixech, Alfara del Patriarca, Almasera, Benifaraig, Bon Repós i Mirambell, Borbotó, Burjasot, Carpesa, Emperador, Foyos, Godella, Masalfasar, Massamagrell, Meliana, Moncada, Museros, La Pobla de Farnals, Puzol, El Puig, Rafelbuñol, Rocafort, Tavernes Blanques y Vinalesa.

2- Huerta Oeste (*L'Horta Oest*) que reúne a Alacuás, Aldaya, Chirivella, Manises, Mislata, Paterna, Picaña, Quart de Poblet y Torrent.

3.- Huerta Sur (*L'Horta Sud*). Albal, Alcáser, Alfafar, Benetúser, Beniparrell, Catarroja, Lugar Nuevo de la Corona, Massanasa, Paiporta, Picasent, Sedaví y Silla.

¹ GUINOT RODRÍGUEZ, E., “Una historia de la Huerta de Valencia” en *Contexto geográfico e histórico de los regadíos de la Huerta de Valencia*. Valencia, 1992. pp.60-101, estudia la evolución histórica de esta comarca y su relación con los sistemas de regadío afirmando que “la Huerta de Valencia es uno de los paisajes valencianos que acumulan un mayor peso histórico en su génesis y desarrollo social a lo largo de los siglos. Al encontrarse en el área directa de influencia de la ciudad en época Medieval y Moderna y ser también una de las zonas mayor de población del reino foral, su suelo fue objeto de una intensa ocupación durante siglos y hasta la actualidad, por lo que sobre su escenario geográfico se ha producido y han influido todos los grandes cambios en la organización social, política y económica del mundo musulmán, del mundo feudal bajo-medieval, del mundo de las monarquías absolutas de la época Moderna, de la revolución burguesa y de la modernización contemporánea”.

² BORRÁS SANZ, A., “La Huerta de Valencia: “Producción y alternativas de comercialización”. Trabajo Fin de carrera. Universitat Politècnica de Valencia, 2012. Director: Dionisio Ortíz Miranda, p. 6, considera que se pueden dar varias definiciones para la zona de la Huerta de Valencia, aunque se han seguido los criterios del Plan de Acción Territorial de la Huerta Valenciana (PAT), documento de carácter autonómico, elaborado por la Conselleria D'infraestructures, Territori i Medi Ambient, por el que se realiza un análisis territorial para determinar los espacios que deben preservarse para mantener el carácter tradicional de la Huerta.



Localización de la comarca respecto a la Comunidad Valenciana³



Comarca de la Huerta de Valencia

La huerta valenciana se comenzó a perfilar en la época del imperio romano, teniendo a la ciudad de *Valentia*⁴ como centro logístico y de hibernación para, desde allí, iniciar y ampliar sus campañas de conquista sobre Iberia. La dominación romana aportó diferentes cultivos, además de recoger y mantener las técnicas cartaginesas de agricultura que permitieron desarrollar una explotación basada en productos de regadío. La entrada de los visigodos, en el siglo V, supuso un abandono progresivo de los campos en esta zona, que no se recuperará hasta el período islámico, cuando la huerta valenciana conoce la implantación de una importante infraestructura fluvial.

La época andalusí propició la expansión de un espacio agrícola fructífero con la implantación de un amplio sistema de regadío que incrementó la variedad de productos labrados. Así, junto a los cultivos clásicos, que ya se desarrollaban en época romana: cereales, viña, olivos, se agregan el arroz y la chufa, característicos de las zonas más húmedas, y hortalizas de nueva producción en *Al-Andalus*: la berenjena y la

³ Imágenes obtenidas de BORRÁS SANZ, A., “La Huerta de Valencia: “Producción y alternativas de comercialización”, ob. cit., p. 5.

⁴ GONZÁLEZ VILLAESCUSA, R., “La Huerta cuando no lo era. La configuración histórica del territorio de Valentia” en *Contexto geográfico e histórico de los regadíos de la Huerta de Valencia*, ob. cit., pp.45-59, señala que la destrucción de Edeta, capital de una tribu y de un territorio ibérico a los que da nombre, en el año 175 a.C., y la de sus aldeas y caseríos cercanos, antes del año 150 a.C., suponen el punto de partida para la fundación de *Valentia* en el año 138 a.C., segunda colonia hispánica romana. Durante el último tercio del siglo II a. C. y I. a. C. se produce un patrón de asentamiento rural romanizado sobre poblaciones ibéricas que derivan en transformaciones del territorio, basadas en la desecación de terrenos pantanosos o marjales y la llegada de colonos, alentados por la asignación de tierras cultivables.

alcachofa, entre otros. La creación y construcción de acequias⁵ y azudes -pequeñas presas que encauzaban las aguas de las fuertes crecidas del Turia y los barrancos cercanos- posibilitaban el riego controlado de los sembrados. A su vez, la desecación de grandes zonas pantanosas, así como la disposición de diversas actividades y servicios, como molinos de agua, lavaderos cercanos a las viviendas o alquerías, entre otros, influyeron en la prosperidad de la ciudad de Valencia y la zona colindante.

La evolución histórica y política de esta comarca está unida a la historia de Valencia, aunque es destacable que su carácter agrícola, especializado en productos de huerta, se ha mantenido a lo largo de los siglos sin cambios ni innovaciones trascendentes, tanto en las técnicas como en la variedad de su producción. Precisamente la circunstancia de que la producción hortícola ha sido, y continúa siendo, el cultivo por excelencia en estas tierras fue determinante para su denominación.

Su extensión geográfica comprende desde Puzol, al norte de la comarca, hasta la Albufera, su límite por el sur, junto a los relieves de Paterna, Torrente y Moncada, que la cierran en el oeste, ocupando una superficie de 23.000 hectáreas, aproximadamente. Se eleva de modo gradual desde el mar hacia el interior. Es la zona más densamente poblada de la Comunidad Valenciana. El área metropolitana de Valencia, a la que pertenecen en su totalidad todas las localidades de la comarca, es la tercera área metropolitana más poblada de España, por detrás de Madrid y Barcelona. Su expansión urbana, principalmente en el siglo XX y XXI, ha motivado la creación de diversas conurbaciones y la construcción de la vía del AVE, así como varios corredores comarcales de doble calzada que producen barreras infranqueables y fraccionan los accesos a los campos y los trazados de las acequias. En la actualidad, el entorno de la ciudad de Valencia, así como su área metropolitana, está fuertemente urbanizado e industrializado, habiéndose dejado a un segundo plano los usos agrícolas de su suelo. Han sido muchas las voces que vienen reclamando la necesidad de proteger la Huerta, por lo que el *Consell Valencià de Cultura* emitía en el año 2000 un Dictamen proponiendo la urgente protección de la Huerta. Posteriormente, 117.000 firmas avalaban ante *Les Corts* una Iniciativa Legislativa Popular. Informes de universidades, seminarios internacionales, encuestas demoscópicas, a la vez que numerosas y frecuentes reivindicaciones de las localidades afectadas se producen usualmente para protestar por la transformación urbanística de más de 12.000 hectáreas de suelo agrícola.

⁵ El sistema de riego -empleado en la actualidad sin apenas modificaciones-, basado en las acequias, ha estado regido desde la época musulmana por el Tribunal de las Aguas -vigente hoy en día-, por el que se controla el uso y utilización de los caudales de riego. Este sistema comprende un total de ocho acequias mayores de la ciudad de Valencia: Moncada, Tormos, Mestalla, Rascaña, Quart, Mislata, Favara y Rovella, y una multitud de derivaciones, o acequias menores, cuyo uso queda regulado en los diferentes estatutos de las Comunidades de Regantes que las administran.

1. Estado de la cuestión

El interés por las obras de plata y de sus artífices generalmente ha estado limitado a las piezas más importantes conservadas. Es en los inicios del siglo XIX cuando Ceán Bermúdez, en su *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, introduce datos biográficos de algunos de los plateros más famosos. Aunque en la primera mitad de esta centuria en España no se desarrolló un interés demasiado elevado por el estudio científico de esta parcela artística; en cambio, en otros países europeos- Gran Bretaña y Francia- se preocuparon por la difusión y promoción de las llamadas “artes decorativas o “artes industriales”, donde las españolas merecieron el reconocimiento de estudiosos, como Juan Facundo Riaño –primer profesor de Historia del Arte en España que introdujo el estudio metódico del Arte-, y el barón Charles Davillier -erudito impulsor de los estudios científicos sobre la platería española-, ambos del último tercio del XIX⁶.

Por lo que hace referencia a estas investigaciones en los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX empiezan en España a divulgarse publicaciones científicas sobre las obras de platería, sobre sus artífices e, incluso, sobre las asociaciones de profesionales -cofradía y gremio- que contribuyen a ensalzar esta parcela artística e intentan equipararla al resto de las llamadas “Artes mayores”. Los trabajos de Diego Angulo⁷, Juan Temboury⁸ o Jesús Hernández Perera⁹, entre otros, inician los estudios regionales en el siglo XX, posibilitando, en la segunda mitad de la centuria, el comienzo de investigaciones -muchas de ellas en forma de Tesis Doctorales- que permitieron complementar la labor iniciada con anterioridad.

A partir de los años sesenta y setenta, el aumento de los trabajos en este campo se torna significativo, derivando en la formación y consagración de los grandes especialistas¹⁰. En esta etapa surgen las divulgaciones sobre las Artes Decorativas con un contenido más amplio y numerosas contribuciones novedosas que confluyeron en la puesta al día de los estudios e investigaciones precedentes. Esto ocasiona la gestación de trabajos sobre los centros plateros, sobre las marcas de autores o sobre piezas que se

⁶ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., “Aproximación al Arte de la platería española” en *Ars Longa*, 17. Valencia, 2008, pp. 169- 179.

⁷ ANGULO INÍGUEZ, D., *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925. Basado en su tesis doctoral, defendida en 1925, este estudio sistemático sobre la plata sevillana ofreció importantes novedades e inició las bases de las vías de investigación de numerosos trabajos sobre platería en otras zonas del territorio nacional.

⁸ TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*. Málaga, 1948.

⁹ HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955.

¹⁰ Nombrar a todos los especialistas que se han formado en España a partir de los años 50 de la centuria pasada no procede por la extensa relación; sin embargo, debemos citar a algunos destacados que han dedicado su labor profesional a ensalzar y dar a conocer esta gran parcela del Arte Español con toda la extensión de la palabra. En este sentido, despuntan profesores de la talla de Santiago Alcolea, José Brasas Egido, José Manuel Cruz Valdovinos, Nuria de Dalmases Balañá, Natividad Esteban López, Cristina Esteras Martín, M^a Carmen Heredia Moreno, Jesús Hernández Perera, M^a Victoria Herráez Ortega, Amelia López-Yarto Elizalde, Dionisio Ortíz Juárez, Rafael Sánchez-Lafuente Gemar y M^a Jesús Sanz Serrano, como distinguidos especialistas y referencia ineludible en cualquier estudio sobre platería en España.

analizan por primera vez. En muchos casos, significaron la oportunidad de revisión de trabajos anteriores y la aparición de publicaciones específicas¹¹.

Asimismo, la organización de exposiciones en todo el territorio nacional, junto con sus respectivos catálogos, promovieron el interés, cada vez más creciente, por conocer y valorar las obras de plata y sus artífices -muchas veces totalmente inéditos para el público general-, tanto por los investigadores del arte como por las instituciones responsables de su conservación y divulgación. Como consecuencia, en 1982, concluye una de las primeras iniciativas para el reconocimiento de los estudios de platería dentro del ámbito investigador del Arte español contemporáneo, al dedicar una sección completa en el IV Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Zaragoza, presidido por el profesor Hernández Perera¹².

En la actualidad, esta disciplina está reconocida en los planes de estudios de la mayor parte de las universidades españolas, si bien aún hay que lamentar la diferencia formativa con otras materias. En este sentido, los profesores Gutiérrez de Ceballos y Bustamante García denunciaban, en el año 2003, de forma acentuada, el retraso histórico de la historiografía artística española. Sin duda, este atraso se hizo mucho más evidente en el ámbito de la platería, como convenientemente indicó la profesora Heredia Moreno, quien evidenció que ésta había sido considerada, durante mucho tiempo, y en el sentido peyorativo del término, como un arte menor¹³.

No obstante, en las últimas décadas del siglo pasado y principios de éste, los estudios sobre platería experimentaron un floreciente progreso en todo el territorio peninsular¹⁴, a la vez que germinaron publicaciones especializadas, como el libro monográfico, de publicación anual, *Estudios de Platería, San Eloy*, promovido por la Universidad de Murcia, bajo la dirección y coordinación de Jesús Rivas Carmona. Desde 2001, reúne a prestigiosos historiadores del Arte, quienes contribuyen a descubrir y

¹¹ Entre otros, citamos a CRUZ VALDOVINOS, J. M., “La Platería” en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p.121-122.

¹² HERNÁNDEZ PERERA, J. (Presid.), *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Sección 3ª. Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española*. Zaragoza, 1984.

¹³ HEREDIA MORENO, Mª C., “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI” en *Congreso Internacional "Imágenes": La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Universidad de La Rioja, Logroño, 22-24 de octubre de 2007, p. 446. En referencia a un pormenorizado estado de la cuestión en el ámbito nacional, remítase, entre otros, a LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “Aproximación al arte de platería”, ob. cit., pp. 169-171, y CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Lecciones sobre platería española”, conferencia ofrecida en la Fundación BBVA. Madrid, 2001, quienes ofrecen una amplia e ilustrativa evolución de los estudios sobre la platería, los centros plateros y sus autores, incidiendo en las nuevas vías de investigación.

¹⁴ El estudio de la platería hispanoamericana es un tema relacionado que ha captado el interés de numerosos investigadores originando valiosos trabajos. El estado de la cuestión de éste ha sido abordado de forma explícita, entre otros, por SANZ SERRANO, Mª J., “La platería hispanoamericana: Estado de la cuestión”, en *Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986, TORRES RAMÍREZ, B. (coord.); HERNÁNDEZ PALOMO, J.J., vol. 1, 1986 (Andalucía y América en el siglo XX), pp. 235-254.

esclarecer los variados aspectos que el trabajo de la plata y el oro ha protagonizado a lo largo de la Historia¹⁵.

Si nos remitimos a la Comunidad Valenciana, el estudio de la platería sigue la evolución general del momento. En el último tercio del siglo XIX, crece el interés por introducir en los libros biográficos datos de los plateros más relevantes, aunque de forma muy escasa. Así lo hicieron, Ossorio i Bernat, en 1868, Boix i Ricarte, en 1877, y el Barón de Alcahali, en 1897¹⁶. Asimismo, en las últimas décadas de ese siglo, el Marqués de Cruylles¹⁷ y Tramoyeres Blasco¹⁸ dejaron varias obras -referentes clásicos para conocer el sistema corporativo de los gremios valencianos- en las que la agrupación de plateros tuvo particular importancia.

Incluso, desde el ámbito eclesiástico, se observó una predisposición destacada por preservar y dar a conocer su patrimonio, promoviendo el llamado “movimiento arqueológico cristiano”, fundamentado en la creación de museos arqueológicos-eucarísticos en cada diócesis y la formación de la Arqueología Sagrada, como así quedó recogido en la Sección cuarta del primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia, en noviembre de 1893¹⁹.

En las primeras décadas del siglo XX despuntan las aportaciones de Ibarra Folgado²⁰, Sarthou Carreres²¹, Tormo Monzó²², y las trascendentales contribuciones del

¹⁵ En los últimos años se ha producido un importante aumento de las publicaciones de platería en todos los campos de su estudio: catalogación de obras, análisis histórico-artístico de obras individuales o colectivas, investigaciones sobre las corporaciones de plateros en diferentes ciudades españolas, ordenanzas y estatutos, condiciones profesionales, etc.; sobre todo, se han desarrollado algunos ámbitos iniciados por los destacados estudiosos del tema, como LÓPEZ-YARTO HERIZALDE, A., “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del s. XVI” en *Estudios de platería*. San Eloy, 2001. Murcia, 2001, pp.130-147, quien considera necesaria la inclusión de nuevas vías de investigación que permitan ampliar el conocimiento de este sector mediante el estudio de fuentes como estampas, pintura, literatura y toda clase de documentación.

¹⁶ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas del siglo XIX*. Madrid, 1868. BOIX I RICARTE, V., *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877. RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J., Barón de Alcahali y de Mosquera, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897.

¹⁷ CRUILLLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, 1883.

¹⁸ TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia, 1889.

¹⁹ ANÓNIMO, *Crónica del primer congreso Eucarístico Nacional*. Valencia, 1897. “Estudio sobre la formación de un museo arqueológico-eucarístico en cada Diócesis”, Memoria presentada por D. José Roza Cabal, Canónigo de Oviedo, pp. 805-81. En el informe se señala que los objetos que formarían parte de estos museos serían depositados o donados por las corporaciones religiosas, entre los que se citan: “cálices de las diferentes materias y formas que se usaron en los primeros siglos del cristianismo, y de los diversos estilos que adoptaron en las épocas bizantina, gótica y del renacimiento; patenas, en sus diferentes clases; copones en sus variadas formas; ostensorios, custodias, ...”. Además, el congreso realizó una exposición con obras de las diferentes diócesis, entre las que se presentaron un buen número de objetos de plata para su admiración y divulgación.

²⁰ IBARRA FOLGADO, J.M., *Los gremios del metal en Valencia*. Valencia, 1919.

²¹ SARTHOU CARRERES, C., “Los tesoros artísticos de Játiva” en *Museum*. Barcelona, 1918, pp. 231-264; “El arte retrospectivo en la provincia de Castellón”. *Museum*, 5. Barcelona, 1920, pp.157-196; “La

presbítero Sanchís Sivera²³, todas ellas basadas en la rigurosidad científica, en la investigación documental, el análisis de las obras y en la aportación de noticias inéditas sobre el colectivo platero y sus obras. A ello, habría que añadir la inauguración de exposiciones de carácter regional y localista que permitieron ampliar la atención y el estudio de las obras de plata. Sin duda, en nuestra zona, la Exposición Regional Valenciana, de 1909, y la Exposición Morellana de Arte, presentada en Morella en 1928, aglutinaron numerosas piezas de épocas pasadas²⁴. Sus respectivos catálogos permiten apreciar una rica y valiosa colección, aunque, lamentablemente, muchas de sus piezas se perdieron en acontecimientos posteriores, como la contienda de 1936/39.

En la segunda mitad del siglo XX, en paralelo con la difusión de publicaciones, se produce un progresivo interés por incorporar obras de plata en las exposiciones del patrimonio religioso que, con mayor frecuencia, se celebran en diversos puntos de la Comunidad Valenciana. En este sentido, entre otras, se debe citar la dedicada a San Vicente Ferrer, realizada en el Real Convento de Santo Domingo de Valencia con motivo del V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, en 1955²⁵. Otra de las exposiciones donde se pudieron admirar obras conservadas en las comarcas cercanas a la ciudad de Valencia fue “Orfebrería y sedas valencianas”, celebrada en 1982. Instalada en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, recogió numerosas obras de estilos diversos, desde el gótico al rococó, cedidas por todas las diócesis y parroquias de la Comunidad Valenciana, excepto la Diócesis de Orihuela. Supuso un gran impulso para la difusión de piezas hasta entonces conocidas por una minoría limitada. Posteriormente, se celebró una nueva exhibición con obras de plata de la comarca valenciana La Ribera, colindante con la zona de estudio del presente trabajo. La exposición bajo el título *Art religiós a La Ribera*, pudo ser visitada, en mayo de 1992, en la *capella de la Santa troballa de la Mare de Déu de la Salut de Algemesí*²⁶, y en ella destacaron los objetos de plata.

Siguiendo con esta línea expositiva, en la última década del pasado siglo XX y los primeros años de la XXI^a centuria se produjo en Valencia una eclosión de numerosos trabajos e investigaciones, generados, en buena medida, de las exposiciones impulsadas

orfebrería religiosa en Villareal”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 50. Madrid, 1946, pp.135-136.

²² TORMO MONZÓ, E., “Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 28 (4). Madrid, 1920; *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Guías Regionales Calpe, tomo III. Madrid, 1923.

²³ SANCHÍS SIVERA, J., *La esmaltería valenciana en la Edad Media*, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia, 1921. *Ibidem*, “Arqueología y Arte valencianos”, en *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona, 1922, pp.933-953. *Ibidem*, “La orfebrería valenciana en la Edad Media”. *Revista de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, 1922, pp.34-55.

²⁴ MILIÁN BOIX, M., “Exposición morellana de Arte”. *Boletín de la Sociedad castellonense de Cultura*. Tomo X. Castellón, 1929.

²⁵ FERRER OLMOS, L., “Las reliquias de la exposición Vicentina” en *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, 1957, analiza algunas de las piezas de orfebrería presentadas en la muestra, como el cáliz de la Iglesia parroquial de Peñíscola (Castellón), vinculado tradicionalmente a Benedicto XIII.

²⁶ La composición de la muestra recogida en el catálogo elaborado por FERRI CHULIO, A. de S., *La platería levantina, Art religiós a La Ribera*. Catálogo. Sueca, 1992.

por la Generalitat Valenciana, junto a la Diócesis de Valencia, que, mediante la Fundación *La Luz de las Imágenes*, llevan organizando, desde 1999, actuaciones sobre el patrimonio valenciano, encaminadas a la restauración, recuperación y difusión de las obras artísticas religiosas de la Comunidad Valenciana. En ellas, las piezas de plata gozan de un lugar destacado con estudios de historiadores e investigadores reconocidos, que se recogen en sus respectivos catálogos. No obstante, los trabajos indicados quedan limitados a piezas concretas y aportaciones específicas de algunos plateros, entre los cuales hay que señalar que son escasos, por no decir casi inexistentes, los relacionados con el tema de nuestro estudio, por lo que se hacía necesario -y así hemos acometido- la elaboración de un trabajo recopilatorio de esta zona geográfica, la comarca de la Huerta de Valencia, en un espacio temporal dilatado, desde el siglo XIV al XVIII, para comprender la trascendencia del Arte de la Platería valenciana, centrando la actuación sobre piezas de carácter inédito, incluso para los especialistas en la materia.

A mediados del siglo XX, los estudios de Igual Úbeda²⁷ y Almela y Vives²⁸ promueven un fructífero camino que derivó en publicaciones referentes a la agrupación profesional, a los plateros y a su producción artística. A partir de los años 80, se produce un aumento de estas investigaciones con autores especializados, es el caso de Dalmases Balañá²⁹, López Catalá³⁰, Rodríguez Culebras³¹, Fumanal i Pagés³², González Baldoví, Cebrián Navarro³³, Doñate Sebastián³⁴, Catalá Gorgues³⁵, Ochoa García³⁶, Baixauli Juan³⁷, García Cantús³⁸, entre otros.

²⁷ IGUAL ÚBEDA, A., *Dietario del platero Suárez*. Valencia, 1930; *Ibidem*, *El gremio de plateros en Valencia (ensayo de una historia de la platería de Valencia)*. Valencia, 1956, en donde presenta un conciso estado de la situación historiográfica del momento, incluyendo a estudiosos de la platería catalana como José Gudiol, Durán, Albert, Soldevilla, Masferrer y otros por “su conexión ... con la orfebrería del reino de Valencia”.

²⁸ ALMELA Y VIVES, F., *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, 1955.

²⁹ Nuria de Dalmases, especialista en orfebrería catalana, también ha elaborado estudios introductorios sobre la platería valenciana. Así está recogido en DALMASES BALANÁ, N. de, “Orfebrería medieval: introducción al seu estudi”, *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia, 1986, vol. I, pp.241-264; en “Aproximación a la orfebrería borgiana”, en *Los Borja. El mundo gótico al Universo renacentista*. Valencia, 2001, pp. 193-200, y en “Aproximación a la orfebrería morellana”, en *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*. Valencia, 2003, pp.117-139.

³⁰ Enrique López Catalá ha elaborado un buen número de las fichas de obras de platería, plasmadas en los diversos catálogos de las exposiciones realizadas por la Fundación *La Luz de las Imágenes*. En ellas, son analizadas muchas de las piezas de plata conservadas en las parroquias de las diócesis valencianas.

³¹ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Artes industriales y suntuarias: la orfebrería” en *Historia del arte valenciano*. Tomo III. Valencia. 1957. Además, confecciona la mayor parte de las fichas para el Catálogo de la exposición *La Luz de las Imágenes*, celebrada en la Catedral de Valencia en 1999.

³² Miquel Àngel Fumanal i Pagés desarrolló las fichas correspondientes a las obras de plata de Castellón y parte de su provincia presentadas en *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*. Valencia, 2008.

³³ Mariano González Baldoví, junto con José Luis Cebrián Molina y Beatriz Navarro Buenaventura, redactaron las fichas de las piezas de plata del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*, celebrada en Játiva (Valencia) en el 2007.

³⁴ DOÑATE SEBASTIÁ, J.M., “Orfebrería y orfebres valencianos” en *Archivo de Arte valenciano*. XL. Valencia, 1969, pp. 28-31.

³⁵ CATALÁ GORGUES, M. A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo. Valencia, 1982.

Asimismo, la publicación de trabajos generales sobre el Arte valenciano ha apoyado la divulgación de la platería valenciana³⁹ al ofrecer referencias de obras de plata de reconocido valor o de los artistas que las ejecutaron⁴⁰.

Recientemente, se hace necesario destacar todos los trabajos del profesor Cots Morató, quien, en las dos últimas décadas, ha contribuido a un conocimiento específico del Arte y Oficio de Plateros de Valencia, centrado en la investigación documental de esta corporación y de sus miembros desde el siglo XVI al XIX, conservada en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad de Valencia⁴¹. Asimismo, el profesor Cots mantiene actualmente el estudio de la actividad platera valenciana, tanto en el análisis de su producción⁴², como en las investigaciones sobre plateros distinguidos, bien de forma individual⁴³ o colectiva⁴⁴, ofreciendo interesantes y fundamentadas aportaciones al Arte platero valenciano, especialmente en los siglos XVI al XX⁴⁵.

³⁶ OCHOA GARCÍA, P., *Los gremios valencianos a comienzos del siglo XVI (1500-1519)*. Tesis doctoral, 1992. Departamento de Historia Moderna. Universidad de Valencia, 1992.

³⁷ BAIXAULI JUAN, A., *Els artesans de la València del segle XVII: capítols dels oficis i col·legis*. Valencia, 2001.

³⁸ GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1985.

³⁹ En las últimas décadas del siglo XIX se publica la obra de ÁLVAREZ TEJEDO, L., *Antigüedades y objetos notables de Valencia*. Valencia, 1863; la de BOIX I RICARTE, V., *Valencia, Histórica y topográfica*. Valencia, 1862, y la de CRUILLES, Marqués de, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. 2 vols. Valencia, 1876, en las que se mencionan, de manera insuficiente, algunos datos sobre piezas de plata o de sus creadores. En el siglo XX son importantes las obras generales de CARRERES CANDI, F., *Geografía General del Reino de Valencia*. 5 tomos, editada por Establecimiento Editorial De Alberto Marin, Barcelona, 1919. LLOBREGAT, E; IVARS, J.F., *Historia De L'art Al País Valencià*. Valencia, 1985, y AGUILERA CERNI, V. (Coord.), *Historia del Arte Valenciano*. 6 volúmenes. Valencia, 1986-89, en las que son incorporadas las piezas más destacadas de la platería valenciana, si bien de forma limitada.

⁴⁰ La inclusión de plateros en los listados de artistas valencianos se ofrece un poco más amplia en ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1970, sin embargo, no dejan de ser insuficientes y escasas las noticias de carácter novedoso.

⁴¹ COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de los plateros valencianos (1505-1882)*. Valencia, 2004. *Ibidem*, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI al XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia, 2005.

⁴² COTS MORATÓ, F. de P., "La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)" en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. I. Valencia, 2008, pp. 459-479. *Ibidem*, "Platería madreña en la Baronía de Planes" en *Laboratorio de Arte*, 21. Sevilla, 2008, pp.135-156. *Ibidem*, "El prestigio de la *Ciutat* de Valencia en tiempo de crisis: las andas e imagen de San Vicente Ferrer" en *Saitabi*, 58. Valencia, 2008, pp.129-142. *Ibidem*, "Custodia procesional", en *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010, pp.432-435. *Ibidem*, "Ajuar de la Virgen de Agosto: corona, aureola, media luna y tarjetón" en *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010, pp. 614-619. *Ibidem*, "Las custodias valencianas: análisis de una tipología" en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2010. Murcia, 2010, pp. 195-220. *Ibidem*, "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)" en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla, 2012, pp. 47-74. *Ibidem*, "Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785" en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012, pp. 147-160. *Ibidem*, "Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX) en *Ars Longa*, 21. Valencia, 2012, pp. 115-134.

⁴³ COTS MORATÓ, F. de P., "En torno al platero Eloi Camanyes (1546?-†1630). Datos para su estudio" en *Saitabi*, Volumen Extraordinario. Valencia, 1996, pp. 165-172. *Ibidem*, "Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (1585-1640/1641)" en *Saitabi*, 47. Valencia, 1997, pp.301-308. *Ibidem*, "Los Toledo, una familia de plateros valencianos del siglo XVII", en *Saitabi*, 50. Valencia, 2000, pp. 365-382. *Ibidem*, "Los Eva, plateros de los siglos XVI y XVII", en *Ars Longa*, 11. Valencia, 2002, pp.23-29. *Ibidem*,

No obstante, a pesar de las aportaciones bibliográficas relacionadas con la platería valenciana, queda por elaborar un trabajo general de las diferentes etapas artísticas en los centros plateros destacados de toda la Comunidad Valenciana, un *corpus* de obra que suponga la base de futuras investigaciones. Se requiere la elaboración de varios estudios como el que se presenta, en los que, no sólo el análisis de las obras conservadas, sino también la presentación de fuentes documentales relacionadas, permitan comprender y recuperar parte de la historia artística del mundo platero valenciano. Además, la necesaria investigación sobre estas fuentes -ciertamente minoritaria-, así como la limitada bibliografía especializada, imponen la necesidad de estimular y apoyar los trabajos que puedan surgir sobre esta materia.

2. Objetivos

Lamentablemente, todavía existen numerosas lagunas y aspectos desconocidos referentes a este arte, a sus artífices, a sus obras e, incluso, sobre su vida cotidiana que necesitan ser investigados, tanto para los que trabajaron en la propia capital, como para aquellos que comercializaron sus obras en los municipios cercanos, de los que apenas se tienen referencias. Por ello, los objetivos del presente trabajo están orientados a complementar la tarea de anteriores estudiosos, dando a conocer las numerosas y significativas piezas analizadas, desde el siglo XIV al XVIII, y sus referencias documentales. En definitiva, se pretende realizar una útil aportación que refuerce la composición histórica de la platería valenciana, con la inclusión de una zona cuya proximidad al centro platero de Valencia la justifica como parte integrante de ese núcleo productivo.

Para contribuir a este objetivo, el presente trabajo se ha basado en el estudio y análisis de las obras conservadas en los 43 municipios de la comarca, excluyendo la capital, por entender que la mayor parte de los trabajos publicados se han desarrollado

“Noticias sobre el platero valenciano Estanislau Martínez (*1731-†1775) y su familia”, en *Ars Longa*, 12. Valencia, 2003, pp.67-74. *Ibidem*, “Los Eva, plateros de los siglos XVI y XVII” en *Ars Longa*, 11. Valencia, 2002.

⁴⁴COTS MORATÓ, F. de P., “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006, pp. 133-148. *Ibidem*, “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp. 65-90. *Ibidem*, “Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVI” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2009. Murcia, 2009, pp. 223-246.

⁴⁵ COTS MORATÓ, F. de P., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva (Valencia), 1989. *Ibidem*, “Un real privilegio de Alfonso V para los plateros de la ciudad de Valencia” en *Saitabi*, 46. Valencia, 1996, pp. 347-358. *Ibidem*, “Un obrador de platería en la Valencia contemporánea”, en *Ars Longa*, 19. Valencia, 2010, pp. 197-209. COTS MORATÓ, F. de P.; LÓPEZ CATALÁ, E. “La platería en la iglesia de Santa Cruz de Valencia” en *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2005, pp. 109-124.

sobre las obras de Valencia o de los centros más importantes del antiguo Reino de Valencia, como Játiva, Segorbe, San Mateo o Morella.

3. Metodología

La metodología utilizada ha partido del estudio de las piezas conservadas en la comarca de la Huerta de Valencia, de las que se han seleccionado un total de 126 obras que han permitido confeccionar, en cada una de las etapas, un catálogo de fichas técnicas individuales y su posterior análisis estilístico. Estas fichas recogen los datos específicos de los objetos, concretados en su tipología⁴⁶; datación estimada; material y técnicas empleadas; medidas en centímetros; la posible autoría; presentación o ausencia de marcas e inscripciones; su ubicación actual; las exposiciones en las que se ha presentado la obra y la bibliografía existente sobre ella. Por último, se establece la descripción técnica de la obra, apoyada por ilustrativas fotografías.

Asimismo, se ha realizado una selección y análisis de registros de variada tipología: protocolos, notales y rebedores notariales, libros de visitas pastorales, libros de fábrica, legajos, pergaminos, sentencias, pleitos, demandas judiciales, etc., recogidos en los diferentes archivos valencianos, entre los que cabe destacar el Archivo del Reino de Valencia, el Archivo del Colegio del Patriarca, conocido como del *Corpus Christi* y el Archivo Catedralicio de Valencia como principales fuentes. En menor medida se han obtenido referencias en el Archivo de la Corona de Aragón, en el Archivo de la Diputación de Valencia, así como en algunos archivos parroquiales, como los de Burjasot y Tavernes Blanques, únicos que conservan escasos documentos relacionados con el tema de estudio.

4. Estructura

Se ha establecido un primer capítulo que pretende ofrecer, de modo general, algunos datos significativos de la primitiva cofradía de plateros, de carácter religioso y piadoso, su ubicación y localización en la ciudad, sobre el Arte y Oficio, corporación de índole gremial, caracterizada por sus estatutos, ordenanzas y capítulos, de su organización jerárquica y de la competencia social. Se ha procurado, además, señalar ciertos aspectos de la profesión, como la división laboral, el taller, la clientela, el control

⁴⁶ Con anterioridad a nuestro estudio, algunas de estas piezas fueron registradas en el Catálogo de la Consellería de la Generalitat Valenciana, promovido por la Direcció General de Patrimoni Cultural Valencià. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts, durante la primera década del siglo XXI. Se ofrece el número y las referencias de esta clasificación en nota al pie de página.

de calidad de su producción y ofrecer algunas reseñas sobre los plateros valencianos, posibles autores de un buen número de las piezas analizadas.

Es necesario indicar que debido a la ubicación de la zona de estudio, conformando la periferia de la ciudad de Valencia, no existió centro platero en ninguna de las localidades visitadas. La demanda de piezas era satisfecha acudiendo a Valencia, donde se desarrolló un importante núcleo platero que abasteció no sólo a las comarcas limítrofes, sino a otras más distanciadas e, incluso, a territorios de otros reinos peninsulares.

El segundo capítulo recoge las aportaciones del trabajo de investigación con el análisis estilístico de las obras conservadas en los municipios de la Huerta de Valencia desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII. El capítulo ha sido distribuido en tres apartados:

1- Incluye las características de la platería de los siglos XIV al XVI, cuyo contenido se ha dividido en dos secciones:

a.- la correspondiente a los siglos XIV y XV, concentrada en un mismo bloque a causa de la menor documentación, por la escasez de obras conservadas y por reunir características estilísticas de líneas góticas.

b.- la platería del siglo XVI.

2- Engloba el estudio de las obras del siglo XVII.

3- Recoge el análisis de las piezas del siglo XVIII.

Cada uno de los apartados lleva incorporado un catálogo de obras sobre las que se ha basado el estudio. En este sentido, el primer catálogo reúne las piezas de los siglos XIV al XVI, en el que figuran un total de 21 obras, tres de los siglos XIV y XV, perteneciendo las 18 restantes al XVI. La segunda clasificación aglutina un total de 35 piezas del siglo XVII, mientras que son 70 las obras que se incluyen en el catálogo del siglo XVIII. En total han sido catalogadas 126 piezas.

Por último, se han establecido las conclusiones específicas y de mayor relevancia, extraídas del análisis pormenorizado de la investigación. El índice de fuentes y la bibliografía técnica han sido oportunos para complementar el estudio.

5. Agradecimientos

Antes de concluir esta introducción, he de mostrar mi sincero agradecimiento a todas aquellas personas que han posibilitado la realización de este trabajo. En primer lugar, agradecer al Excmo. Rvmo. Sr. Don Carlos Osoro Sierra, Arzobispo de Valencia, por conceder los permisos necesarios para acceder a las parroquias, conventos y archivos eclesiásticos de la zona estudiada. Asimismo, reconocer a Don Jaime Sancho Andreu, Conservador del Patrimonio Artístico, Celador del Santo Cáliz y Delegado de

Información de la Catedral de Valencia, su amable colaboración al facilitar el acceso a las obras artísticas conservadas en los templos valencianos. También debo trasladar un afable recuerdo a todos aquellos párrocos, superiores y hermanos mayores de las instituciones religiosas visitadas, evocando la cordialidad y afectividad con que fui atendida.

He de manifestar un profundo reconocimiento a los miembros del tribunal, encargados de analizar y evaluar este trabajo. Al profesor Francisco de Paula Cots Morató, por ser quien me introdujo en el mundo de la platería valenciana, me proporcionó el tema de la tesis y direccionó los primeros pasos del trabajo que se presenta. A todos aquellos compañeros investigadores e historiadores que me han animado y ayudado durante estos años de investigación y estudio compartido: M^a José López Azorín, Vicente Graullera (R.I.P.), Francisco Villanueva, Salvador Ferrando, Luis Muñoz, Noelia Rangel, entre otros. Debo agradecer el esfuerzo y paciencia de los trabajadores de los distintos archivos visitados y de todas aquellas personas que, por unos u otros motivos, han participado en la preparación de este trabajo. Estoy en deuda con Juan Carlos Hernández Núñez, a quien he de agradecer la atenta dirección de la presente tesis, las pacientes aclaraciones, sugerencias y rectificaciones para su correcta finalización y presentación. Quisiera destacar los consejos y orientaciones metodológicas recibidas, fundamento de las potenciales satisfacciones que puede ofrecer este trabajo, y declarar que los errores que se hayan podido cometer tan sólo pueden ser atribuidos a mi exclusiva responsabilidad.

Por supuesto, no quiero dejar de mencionar y reconocer la inmensa capacidad de comprensión, paciencia, respaldo y apoyo de mi marido y mis hijos, quienes siempre me ofrecieron el impulso necesario en los momentos de desánimo. Para mi familia, amigos y todas aquellas personas que me han alentado y respaldado en este largo camino, sinceramente: muchas gracias.

Sevilla, 2015

I. EL ARTE Y OFICIO DE PLATEROS EN VALENCIA

El presente capítulo sobre el “Arte y Oficio de Plateros” pretende realizar unas consideraciones generales sobre la corporación valenciana que permitan apreciar la importancia del núcleo platero más importante del Reino de Valencia, cuyos artífices y su producción debió de extenderse por las comarcas cercanas, consecuencia de la lógica comercialización de sus obras y de la contratación de sus trabajos en las localidades colindantes que no disponían de un centro platero productor.

Es necesario subrayar que diversos estudios precedentes han tratado las diferentes facetas de esta actividad. En este sentido, tanto el Marqués de Cruylles⁴⁷, en 1883, como Tramoyeres Blasco⁴⁸, en 1889, profundizaron en el origen de los gremios valencianos, desde sus inicios como cofradías religiosas, sus derivaciones hacia corporaciones gremiales, la organización interna, el análisis de sus ordenanzas y reglamentos, sus relaciones político-comerciales con la sociedad de la época e, incluso, su devenir histórico hasta su desaparición en el siglo XIX. Prosiguieron en el siglo XX autores que recogían la labor de los anteriores, aunque centrando su interés sobre el oficio concreto de platería. Sin embargo, también hay que señalar que no existe ningún referente sobre la zona de estudio, la comarca de la Huerta de Valencia, porque, como se ha puntualizado, su actividad platera está ligada a la de la ciudad de Valencia y su corporación.

LA COFRADÍA DE PLATEROS

El origen de las agrupaciones de artesanos en el Reino de Valencia está unido a la conquista del territorio y su inmediata construcción. La necesidad de repoblar las nuevas tierras conllevó la implantación de medidas favorecedoras, como el reparto de propiedades que pretendía el establecimiento de nuevos dueños cristianos, a la par que una incentivación de la economía de la zona. Tras la conquista, los artesanos de los diferentes oficios establecidos en la ciudad de Valencia pronto comenzaron a agruparse en cofradías al objeto de obtener privilegios, asegurar normas y defender intereses comunes, bajo una organización de inspiración religiosa y benéfica. Entre 1245 y 1270, el rey Jaime I constituyó el *Consell* valenciano, donde los artesanos tuvieron una significativa participación que les proporcionó el reconocimiento de su estructura económica y social, contemplada en los ordenamientos municipales y en los *Furs*.

Los aspectos políticos, económicos y sociales influyeron en la formación de las agrupaciones artesanales, pero también hay que señalar las diferentes motivaciones

⁴⁷ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*, ob. cit.

⁴⁸ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales*, ob. cit.

religiosas⁴⁹. En efecto, ante la población mudejar que quedaba en el reino se hizo necesario imponer una concepción: el cristianismo. La implantación de parroquias sobre mezquitas musulmanas, la creación de nuevos templos y la proliferación y asentamiento de órdenes religiosas, permitió fomentar el establecimiento de asociaciones piadosas, como cofradías, hermandades y asociaciones que fomentaban actitudes gremiales⁵⁰.

La cofradía de los plateros surgió, como el resto de las cofradías, motivada por estos factores religiosos y asistenciales, al mismo tiempo que recogía las preocupaciones económicas, laborales y de representación política de sus congregados. A pesar de que no existe documentación amplia referente a la actividad de los plateros en los primeros años de la conquista de Valencia, sí se sabe que estaban perfectamente organizados siguiendo las estructuras gremiales de los artesanos catalanes y aragoneses, de los que derivaron, en gran parte, los aquí asentados⁵¹.

Se desconoce la fecha de su fundación, aunque Almela la sitúa en 1283⁵², cuando la agrupación es citada en el privilegio para la conformación del Consejo General de la ciudad de Valencia⁵³. No obstante, su existencia está garantizada el 8 de Mayo de 1298, fecha en la que se les otorgó la autorización real para la formación de la cofradía. En este documento los plateros solicitaron al monarca Jaume II el permiso para crear una corporación bajo la advocación de San Eloy⁵⁴, formada por los oficios de herreros, albéitares y plateros. En el texto se recogían sus primeros capítulos, donde se establecía la elección de los prohombres en el día de la fiesta de San Eloy⁵⁵; las normas administrativas, como la obligación de pagar cuotas y sus cantidades, al igual que se determinaban las funciones asistenciales para los cofrades y sus familias, en relación con

⁴⁹ BENÍTEZ BOLORINOS, M., “Las cofradías en el Reino de Valencia”, ob. cit. El autor realiza un interesante estudio del nacimiento de las corporaciones en el Reino de Valencia, de su evolución hacia el gremio, de sus estatutos y ordenanzas. Define, en p. 261, a las cofradías valencianas como “asociaciones solidarias formadas por gentes con intereses en una misma profesión, devoción o identidad familiar que se aglutinaban en torno a un ideal religioso de hermandad”.

⁵⁰ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Una ordenanza sobre pintores y argenteros de Pamplona del año 1481” en *Laboratorio de Arte*, 12. Sevilla, 1999, en p. 40, opina que lo importante es que “la cofradía no limitaba su competencia al ámbito religioso, sino que a través de ella se regulaba la vida profesional de los practicantes de tales oficios”.

⁵¹ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*, ob. cit, p.37: “La fama que Valencia gozaba en España de rica y fértil, y la importancia que adquirió desde los primeros años de la Conquista, atrajeron á ella gran número de distintos puntos de la Península, especialmente de Cataluña, Aragón y Mediodía de Francia, los cuales llevaron el conocimiento de sus diversas industrias, difundiendo el espíritu de asociación, según lo practicaban ampliamente en los respectivos países”, p. 96: “Los primeros pobladores llevaron en sí el germen de la institución ya conocida en Cataluña, bien que de una manera incipiente”.

⁵² ALMELA I VIVES, F. *Aspectos gremiales de los plateros valenciano*, ob. cit., p. 9.

⁵³ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*, ob.cit., p. 170.

⁵⁴ BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*. Tomo 40. Barcelona, 1876, p. 23. Reg. 196, fol. 125. Este documento es el más antiguo conservado de su clase.

⁵⁵ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*. ob. cit., p. 173, estipula la festividad el 25 de junio, conmemoración del nacimiento del santo, y señala el domingo anterior a la festividad de San Eloy como el designado para la elección de los cargos. En cambio, IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit., p. 69, señala la festividad de San Eloy el día 1 de diciembre, como actualmente se observa.

la enfermedad, muerte, entierro, ayuda a plateros pobres o rescate de cautivos. También, se detallaban los actos de culto implícitos a cualquier cofradía religiosa, en los que se incluía la fundación de un altar en honor de San Eloy y el mantenimiento de una linterna - *les candelles et ciri*- que debía alumbrar durante todo el año la capilla.

Durante la XIV^a centuria se desarrolló el proceso de transformación de las cofradías en asociaciones gremiales que se centró en regular los aspectos laborales de los oficios y un mayor control de la calidad de los productos mediante numerosas ordenanzas y capítulos. Se reclamó el reconocimiento jurídico-institucional de los oficios, el carácter jerárquico del mundo artesanal y su intención de formar un monopolio corporativo con representación oficial en la ciudad, lo que suponía un medio de promoción, ostentación social y de prestigio, tanto individual como colectivo. Con todo, se ha destacado la particularidad de este colectivo que nunca aceptó la denominación de gremio, como bien apuntó Igual Úbeda: “el gremio de plateros valencianos siempre esquivó llamarse gremio, como si le incomodara esa denominación o le mostrara ojeriza y despego, por tenerlo al menos. Se hizo llamar Cofradía, Oficio, Arte, Cuerpo, Congregación o Colegio, todo menos Gremio”⁵⁶. Este colectivo manifestó constantemente el interés de distinguirse del resto de los oficios y defender su superioridad, no sólo económica, sino también su singularidad cultural y artística. En este sentido, hay que destacar que Juan de Arfe se autocalificaba como escultor de oro y plata, y en el prefacio *Al Lector* de su obra *Quilatador de la plata, Oro y piedras*, aprovecha para ensalzar su profesión: “*Es tan grande la perfection de todas las artes, que jamás pudo alguno poner termino y fin a ninguna de ellas, al qual no excediesen otros nuevos ingenios y mas excelentes. Porque como el entendimiento de el hombre (que es el principio del arte) sea vna figura y treslado de aquel diuino el qual es un principio immenso e infinito de la naturaleza, tiene una cierta infinidad tan fin medida, que en solo Dios se halla el termino de su perfection, (como en el principio y fin de toda bondad). Y de aquí nasce la nouedad y enmienda que cada dia vemos en las artes. Pero entre todas creo no ay ninguna que mayor perfection pueda recibir, que la de los Plateros: ansi por que hasta nuestros tiempos por ventura no se a acertado el mejor camino de labrar la plata y el oro*”⁵⁷.

⁵⁶ IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*. ob. cit., p. 69 y p. 81 indica que el afán de los plateros por distinguirse de los demás gremios les llevó a cambiarse de nombre en varias ordenanzas, en 1605, 1636, 1672 y 1691.

⁵⁷ ARFE DE VILLAFANE, J. De, *Quilatador de plata, oro y piedras preciosas*. Valladolid, 1572. Edic. Facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia, 1985, p. 4. La personalidad de Juan de Arfe como uno de los primeros artistas humanistas del siglo XVI español es analizada con precisión por GARCÍA LÓPEZ, D., “De “platero” a “escultor y arquitecto de plata y oro”: Juan de Arfe y la teoría artística” en *Estudios de platería, San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, pp. 127-142. Por otro lado, GACTO SÁNCHEZ, M., “La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012, p. 233, considera que las representaciones del propio Arfe ilustrando sus obras *De varia commensuración para la esculptura y architectura* (Madrid, 1585) y la segunda edición aumentada del *Quilatador* (Madrid, 1598), establecidas dentro de un clipeo de perfil y ataviado conforme al modelo humanista empleado por Alberti, responde a la superioridad intelectual de su trabajo por encima de la habilidad manual, “de este modo Arfe distingue entre oficio y artificio, entre la labor creadora y la del simple ejecutor, al que distingue con el nombre de orfebre”. Son muchos y diversos los estudios sobre la personalidad de Arfe; sin duda, el análisis de HEREDIA MORENO, M^a C., “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata

La congregación de plateros valencianos requirió desde su fundación de una sede social, llamada *alberch* o casa, para poder reunirse, celebrar los capítulos o cualquier otro acto derivado de su actividad colectiva. Su ubicación no está claramente determinada. Se desconoce dónde estaba situada en los inicios, aunque las primeras noticias documentales no la sitúan demasiado cercana a la calle de la *argenteria* o sus proximidades.

Igual Úbeda señaló que en la segunda mitad del siglo XV “la casa social de los plateros se hallaba en una finca de la actual calle del Portal del Valldigna”⁵⁸, mientras que la documentación obtenida en nuestra investigación ofrece que la sede social de la cofradía de plateros estuvo situada en la calle En Sanz, ubicada en la parroquia de San Martín, al menos, desde el principio del siglo XVI, conocida coloquialmente como la calle de la *Confraria dels argenters*⁵⁹. Ubicación que se mantendrá hasta la segunda década del siglo XIX, cuando fue trasladada a la calle Verónica nº 5⁶⁰.

Con todo, se puede situar en un plano del siglo XVI la posición aproximada de la sede de la Cofradía de plateros en Valencia, en la calle En Sanz (Lám. I).

labrada” *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005, pp.193-211, ofrece la visión de un platero interesado en aplicar los tratados de arquitectura renacentista, logrando “la aplicación de los órdenes y de las proporciones, a estructuras de planta central, como andas, custodias y manzanas de templete, haciendo extensivo el estudio de las proporciones a las restantes piezas litúrgicas de formato no arquitectónico”.

⁵⁸ IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit., p. 70. El autor recogió este dato de un artículo de autor anónimo, publicado en el periódico *Las Provincias* el 16 de diciembre de 1874 con motivo del IV Centenario del primer libro publicado en España, que hacía referencia a la primera imprenta de Valencia, ubicada en el mismo edificio que la Cofradía de Plateros.

⁵⁹ APCCV. Protocolo de Joan Catalá. 1516. Sig. 21560. 10-XII-1518. Las cartas nupciales firmadas por Joana Rebolledo, viuda de Pere Rebolledo, *argenter*, y el platero Luis Serra, quien se promete a Angela Serra, hija de Joana y Pere, recogen una dote de 8000 sueldos que se complementa con una casa en la parroquia de San Martín, en la calle llamada de la *Confraria dels argenters*.

⁶⁰ GARCÍA CANTÚS, M^a D., *El gremio de plateros*, ob. cit., p. 116. IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit., pp. 70-71, explica que estaba ubicada en “la misma casa donde, según la tradición, tuvo lugar el milagro del *mocadorel*”.

Todas las transacciones derivadas de esta actividad se ejecutaban en el llamado “corral del carbón”, edificio propiedad de Bertomeu Coscollá, ubicado en la parroquia de Santa Cruz, cerca del Portal de Valldigna. Allí se almacenaba y desde allí se dispensaba. Son diversos los documentos que hacen referencia a su distribución y comercialización, reflejados en los capítulos de la corporación, donde se incluían el precio del *coven*, de la *cullera* y del *cofín*⁶⁴, las fechas de entrega, el transporte de la materia desde el Grao - puerto de Valencia donde llegaba el carbón- hasta la sede de la cofradía, el abono del salario del medidor -persona encargada de ponderar el material- y el de sus ayudantes. Asimismo, hay contancia acerca de las negociaciones con los proveedores que contenían especificaciones sobre la cantidad y calidad suministrada, y sobre los plazos de entrega del material, decisivos para el correcto funcionamiento del trabajo, por lo que el incumplimiento de estas condiciones provocaba litigios duraderos.

La creación de una cofradía, como implicaba su carácter religioso en la sociedad del Antiguo Régimen, conllevaba la necesidad de elegir una advocación, de incorporarse a una parroquia y establecer altar para su culto. El colectivo platero se inició como Cofradía bajo la advocación de San Eloy⁶⁵. Las primeras noticias que se conocen sobre un oratorio representativo de los plateros se remontan a 1288, cuando los plateros estaban relacionados con la iglesia de San Agustín, donde tenían establecida una capilla y lámpara en honor a San Eloy. Se desconoce el motivo inicial para establecer altar en esta parroquia, ubicada fuera de las murallas musulmanas, posiblemente se debió a que fue el primer templo en habilitarse tras la conquista⁶⁶. Además, en este edificio se establecieron las primeras sepulturas de los plateros, siguiendo el ritual dispuesto para los miembros de la cofradía, en el que participaban el prior del monasterio agustino y los cuatro frailes más antiguos.

⁶⁴ *Coven* y *sarria* o *cullera*, diferentes medidas para la venta. El *cofín* es un capazo de esparto destinado al transporte o también empleado como medida de venta. En este sentido, se han localizado documentos en los que la cofradía contrataba la reparación de estos capazos y de otros utensilios de la distribución del carbón. Así, en julio de 1534, Lluís Salort, artesano del esparto, recibe 10 libras y 15 sueldos por este cometido. APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1534. Sig. 16045.

⁶⁵ VORÁGINE, S. de la, *La leyenda Dorada*. Madrid, 1982. T.2, pp. 980-981, le considera originario de un pueblo de Lemosín. Fue aprendiz en un obrador de platería, donde se instruyó en el oficio de forma aventajada alcanzando gran perfección, por lo que la casa real le encomendó la realización de una silla de oro y plata, cuyo resultado maravilloso le otorgó gran fama y renombre. Continuó su trabajo en platería, además de gozar de gran consideración a causa de su bondad y compasión. Posteriormente fue nombrado Obispo de Noyon. Le atribuye la ejecución y ornato de diversos sepulcros y mausoleos de santos. Otros autores lo declaran oriundo de Limoges, donde nacería en el año 588 y obispo de Rouen. Su muerte la sitúan en el año 660.

⁶⁶ CRUILLES, Marqués de, *Guía urbana de Valencia*, ob. cit., p.100. En referencia a la parroquia de Santa Catalina afirma que el rey Jaume I la mandó habilitar y la dedicó a esta santa por una Infanta de la Casa Real de Aragón detallando “que fue la primera en labrarse, aunque no había sido la primera en habilitarse”, porque en primer lugar se habilitó la iglesia de San Agustín. IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit, p.70, declara que la iglesia de Santa Catalina fue consagrada en 1239 por el Rey Jaime I. En ella los plateros mantuvieron su altar, consagrado a San Eloy, y su derecho a sepultura desde 1298, fecha de la concesión de su capilla, hasta la desaparición de este colectivo a finales del siglo XIX. El altar ocupaba la primera capilla de la parte del Evangelio. Actualmente la capilla está dedicada a Santa Catalina de Alejandría.

Probablemente, la ubicación mayoritaria de este colectivo en los alrededores de la iglesia de Santa Catalina promovió la solicitud de autorización real para crear la Cofradía, en 1298, y edificar en este templo una capilla bajo la advocación del bienaventurado San Eloy, donde se celebrarían las ceremonias por las almas de los cofrades difuntos, se dotaría de enseres necesarios para el culto, como cálices, vestiduras sacerdotales, libros sagrados, lámparas y cualquier otro objeto, todos marcados con la insignia distintiva de la Cofradía, así como se veneraría la escultura de plata del patrón. A partir de esta fecha se desvinculan progresivamente de la capilla instaurada en la iglesia de San Agustín, que queda bajo el mantenimiento de los herreros, hasta que en 1329 se efectúa la renuncia definitiva del altar a favor del monasterio agustino.

El culto al patrón de los plateros siguió las directrices normales de cualquier veneración. El altar contó con su linterna o lámpara, siempre incandescente, cuya obligación de mantenimiento estaba estipulada en las ordenanzas de la cofradía desde su fundación. En él se oficiaban las fiestas en honor del santo, celebradas los días 24 y 25 de junio, conmemoración de su nacimiento, consistentes en misas, oraciones, solemnidades en la víspera, así como otras ceremonias relacionadas con la vida ordinaria: nacimientos, matrimonios, muertes, etc., que cualquier cofrade podía ofrendar a su patrón, en muestra de agradecimiento. Su finalidad provenía de la naturaleza cristiana que procuraba unir fraternalmente a los miembros de una asociación en las festividades patronales. Además, esta obligación se extendía a todos los miembros de la familia del cofrade, por lo que se comprometían a asistir a los entierros, realizar oraciones y asistir a misas de réquiem ofrendadas en su capilla y altar⁶⁷.

Es importante indicar que el patrimonio de la capilla se desarrolló de forma paralela a su importancia social y económica, llegando a contratar a los mejores artistas del momento, lo que denota la grandeza alcanzada de la entidad⁶⁸. Apenas se tienen datos sobre la composición de la capilla desde su fundación hasta el siglo XV. Tan sólo se conoce la ejecución de un portapaz, obra del “Mestre Nicolau”, en 1454⁶⁹, y que el altar disponía de un pequeño retablo en el que se veneraba la figura del patrón.

En cambio, en el siglo XVI la corporación aprueba realizar un retablo dedicado a San Eloy, por lo que, en 1509, contratan a los hermanos escultores Damián y Onofre Forment para formalizar la obra sobre un diseño “a lo romano” de los pintores Fernando

⁶⁷ BENÍTEZ BOLORINOS, M., “Las cofradías medievales en el Reino de Valencia...”, ob. cit., p. 275.

⁶⁸ No todos los centros plateros gozaron de una holgada posición económica, reflejada en el patrimonio corporativo, aunque todos tuvieron, al menos, su capilla, retablo y figura de San Eloy. En este sentido, RAYA RAYA, M^a A., “El patrimonio artístico del gremio de plateros de Córdoba” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, pp.363-378, especifica sus propiedades en el antiguo hospital de San Eloy, derruido en el siglo XVIII, un altar de jaspero con retablo e imagen de San Eloy en la iglesia del convento de San Pedro el Real, un retablo en la calle Platerías, una imagen de vestir de San Eloy, algunas alhajas y otros enseres relacionados con la actividad religiosa de la hermandad.

⁶⁹ RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, F., “Los retablos de la capilla del gremio de Plateros” en *Saitabi*, 14. Valencia, XII, 1944, pp. 327-344.

Yáñez de la Almedina y Fernando de los Llanos⁷⁰. En su centro, dentro de una hornacina, estaba ubicada la imagen del patrono, ejecutada en 1505 por Bernabé de Tedeu, quien por esas fechas acababa de finalizar el Altar Mayor de la sede valenciana. Esta escultura de bulto redondo hubo de ser dorada y encarnada por Vicent y Joan Macip en 1534; en 1587, de nuevo fue mejorada por Aloy Camañes y por Francisco Ribalta a principios del siglo XVII. (Lám. II)⁷¹.



Lám. II. Imagen de San Eloy⁷²

Además, se encomendó a los pintores Joan Macip –conocido como Joan de Joanes- y Vicente Macip, su padre, la ejecución de varias tablas para este retablo, en 1534. El acuerdo se pactó entre Bernat Joan Cetina, clavario, Baltasar Ferriz, Jaime Selma y Miquel Culla, mayores, como representantes del Oficio de Plateros, y Vicent Macip y su hijo, Joan Macip, encargado de realizar los cuadros.⁷³ Se determinó un plazo de elaboración de cinco años y un precio de 260 libras. Además en el documento se

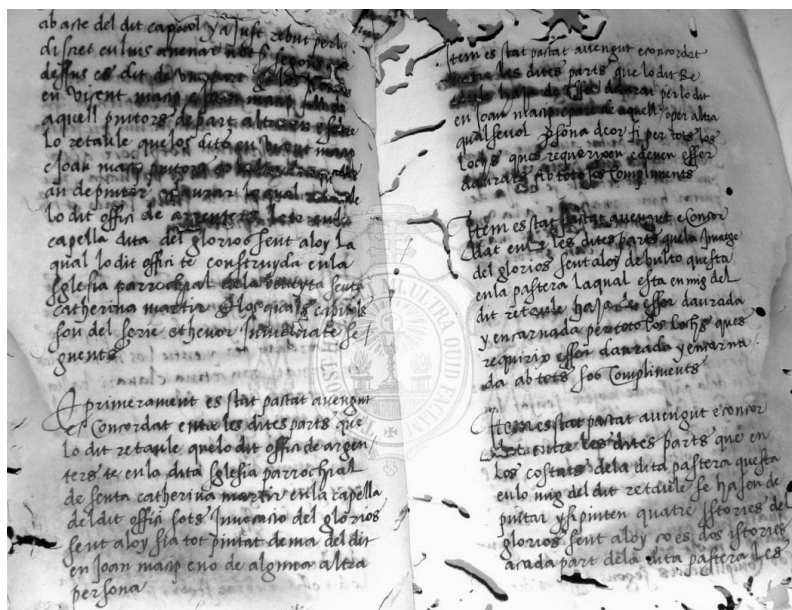
⁷⁰ COMPANY CLIMENT, X., “La retablistica en el área valenciana. Gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI” en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid, 2006, pp. 41-57, realiza un interesante estudio sobre los retablos valencianos en los siglos XIV, XV y XVI. En concreto, sobre los retablos del XVI afirma que “durante buena parte del siglo XVI se asiste en Valencia a una extraña cohabitación entre tradición y modernidad en el mundo de la retablistica”, señalando que “junto a una plástica pictórica que parece haber asumido el nuevo rol del código renacentista “a lo moderno”, procedente de Italia, los esqueletos y las estructuras de los retablos en que se hallan dichas pinturas permanecerán, todavía durante muchos años, adheridos al mundo gótico”.

⁷¹ COTS MORATÓ, F. de P., “En torno al platero valenciano Eloi Camanyes(1546?-†1630), ob. cit., p. 168. La imagen de S. Eloy desapareció en el siglo XIX

⁷² Fotografía en RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, F., “Los retablos de la capilla del gremio de Plateros”, ob. cit., p. 337.

⁷³ BENITO DOMÉNECH, F., “Consagración de San Eloy como obispo de Noyon” en Catálogo de la exposición *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, 2000, nº 1, pp. 42-47, realiza un contundente análisis y estructuración del desaparecido retablo de los plateros a través de las diferentes tablas conservadas en los Museos de Valencia, El Prado y Tucson (Arizona). El autor considera la participación de Joan Macip crucial porque se trata “del primer encargo documentado a nombre de nuestro Joan de Joanes, trabajando al amparo de su padre, Vicent Macip” quien, afirma Benito, “desea presentarlo como pintor de nombre propio capaz de afrontar retos por sí mismo. De no ser así, no se entiende porqué los plateros no contrataron directamente a Joan de Joanes”.

determina el dorado de todo el conjunto, a cargo de su padre, Vicent Macip, y otros operarios⁷⁴. (Lám. III).



Lám. III. 20-VI-1534. Capitulaciones del retablo de San Eloy para la capilla de plateros (Parcial)⁷⁵

El 9 de marzo de 1584 se produce un incendio en el templo de Santa Catalina que afectó gravemente al retablo, del que sólo se salvaron la imagen del santo y nueve de las tablas de Joan de Joanes. Su precario estado y la devoción que alcanzó entre los fieles inclinaron al Capítulo a aprobar su restauración. Así, el 15 de septiembre de 1607 se designa a Francisco Ribalta para pintar, estofar y dorar el retablo. Su labor incluía la restauración de toda la estructura y de la imagen del santo, la copia de las escenas más perjudicadas de Joanes y la realización de otras nuevas. La composición de este retablo debió de ser menos grandiosa que el anterior por la supresión de algunas tablas que el Oficio decidió no introducir⁷⁶. Esta obra fue desmontada en el siglo XVIII, procediendo a la venta y dispersión de las pinturas.

La capilla de los plateros también contó con el establecimiento de un beneficio eclesiástico, ofrecido a San Eloy. Se inició en 1529, cuando el platero Fernando de Tapia lega en su testamento 7 libras, fruto de la renta de una de sus casas, situada al lado de la Iglesia de Santa Catalina, frente a la calle Tapinería, para la institución de un beneficio de

⁷⁴ A juzgar por la composición, la obra debió gozar de merecido reconocimiento y admiración, por lo que GÓMEZ FRECHINA, J., "In memoriam. Semblanza científica del Profesor Fernando Benito Doménech" en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 21. Valencia, 2012, p. 41, destaca "la fuerte impronta flamenca en una parte de la obra del loado pintor valenciano del Renacimiento, señalando el conocimiento directo por parte de Joanes de piezas en Valencia del flamenco Jan Gossart y de otros coetáneos suyos".

⁷⁵ APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1534. Sig. 16045. 20-VI-1534. Capitulaciones del retablo de San Eloy para la capilla de plateros en la iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia entre los representantes del Oficio de Plateros y los pintores Vicente Macip y Joan Macip (Juan de Juanes).

⁷⁶ RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, F., "Los retablos de la capilla del gremio de Plateros", ob. cit., p. 334, ofrece un esquema de la composición del retablo restaurado y reorganizado por Ribalta.

50 sueldos. El primer beneficiado fue su sobrino Mosen Fernando de Baeza⁷⁷. Su formalización legal data del 1 de marzo de 1545, cuando el Capítulo General de los plateros presentó ante Tomás de Vilanueva, Arzobispo de Valencia, el reglamento de la institución benéfica, dotada con 15 libras anuales. Además, se solicitó poder celebrar misas los domingos y los viernes en honor de San Eloy y se estipuló el importe de los servicios para determinadas celebraciones. También fueron instauradas las condiciones necesarias para los aspirantes al beneficiado; de este modo, el candidato debía ser *personam idoneam bone fame vite*; tendrían preferencia los hijos o sobrinos de plateros, siempre que fuera *clericum abilem et ydoneum*. Los mayores estaban encargados de presentar al solicitante y debía haber acuerdo, al menos, entre dos; en caso de no obtenerlo, el clavario decidía con su voto al candidato idóneo. Si se producía una vacante por fallecimiento, por permuta o por renuncia, se debía avisar al Arzobispo, quien designaba a un familiar, hijo o sobrino, de los cofrades plateros⁷⁸. El 30 de marzo de 1545 se obtiene la autorización arzobispal en la que se otorga el beneficiado perpetuo para la capilla de San Eloy en la parroquia de Santa Catalina⁷⁹.

Esta capilla no sólo debió de disponer de los objetos necesarios para las celebraciones ordinarias, sino que la documentación confirma que en ella se depositaron obras de gran calidad artística y económica, realizadas y costeadas bien por la cofradía, bien por algún platero como donación particular. Era la parroquia con mayor número de piezas tras la Catedral, que ocupaba el primer lugar⁸⁰. Del mismo modo que ocurriera con el altar y el retablo, el ajuar litúrgico de plata de la capilla soportó los diversos contratiempos de las centurias XIX (invasión francesa, desamortizaciones, etc.) y XX (Guerra civil), que originaron la continua disminución del patrimonio religioso y su desaparición.

Por otro lado, la relación de los plateros con la Iglesia de Santa Catalina no sólo se circunscribió a la fundación y mantenimiento de la capilla en honor de San Eloy, sino que se desarrollaron otros vínculos con el propio templo u otras capillas. En este sentido, es interesante destacar la elección de esta parroquia para la ubicación de sepulturas, tanto en su propia capilla como en otras.

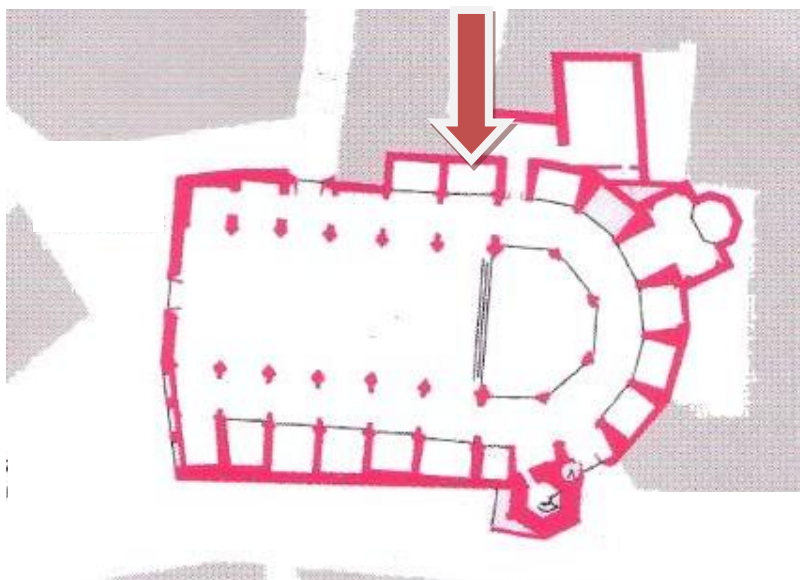
La capilla de San Eloy, situada en el lado del Evangelio al lado de la Sacristía de la iglesia de Santa Catalina, se estableció como el lugar preferente de enterramiento para los plateros, donde se ubicó el llamado *vas dels argenters*, en el que fueron sepultados un número importante de éstos y de sus familiares desde su fundación (Lám. IV).

⁷⁷ ARV. Protocolo de Miguel Antonio Nos. 1525-1535. Sig. 1708. 5-XII-1529. Testamento del platero Fernando de Tapia.

⁷⁸ APCCV. Pere Mir. 1545. Sig. 16054. 1-III-1545.

⁷⁹ APCCV. Pere Mir. 1545. Sig. 16054. 30-III-1545.

⁸⁰ ACV. Protocolo de Bonanat Monar. 1367. Sig. 3511. Negocios del Capítulo de 1367. 10-V-1364, p. 73.



Lám. IV. Capilla de San Eloy en la iglesia de Santa Catalina de Valencia⁸¹

En las ordenanzas de 1298 se dispusieron las primeras normas conocidas sobre la obligación de atender al enfermo moribundo, de velar el cuerpo del fallecido, de asistir al entierro y la de abonar las tasas correspondientes para efectuar el ceremonial acordado con el prior y los cuatro frailes más ancianos de la iglesia de San Agustín, primera ubicación de la corporación. Si algún miembro se negaba a asistir a la ceremonia de sepultura, debía sufragar media libra de cera destinada al altar de San Eloy y podía, incluso, ser expulsado de la hermandad, si no acataba todas las normas.

La preferencia por la fosa de su corporación fue la opción más frecuente; sin embargo, en ocasiones, se optaba por otras capillas dentro de la misma iglesia de Santa Catalina. Esto determinó el insigne platero Bertomeu Coscollá, quien eligió la capilla de la Sagrada Veracruz, sobre el portal llamado de la Cordonía, en la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Valencia, para su sepultura y la de su familia. La licencia la obtuvo por Bula del Vicario General en 1409⁸².

La fosa de los plateros y su parroquia no fueron los emplazamientos exclusivos funerarios de sus componentes; muchos seleccionaron otros enterramientos en las distintas parroquias valencianas. Se desconocen las razones de esta elección, aunque es razonable suponer que pudo ser consecuencia del limitado espacio del propio nicho, por un procedimiento de privilegios corporativos y personales, por meras cuestiones económicas –mayor abono de dádivas- o, sencillamente, por motivaciones religiosas y afectivas que les remitían a otras alternativas.

⁸¹ Imagen tomada de <http://www.jdiezarnal.com/valenciaiglesiadesantacatalina>. Consulta: 14/03/2013.

⁸² Actualmente, no existe ninguna capilla ni portal con estas denominaciones, por lo que resulta difícil establecer su ubicación concreta. ARV. Protocolo de Nicolás Menor. 1430. Sig.1483. 2-VI-1430. A partir del acta de reconocimiento, por parte de Jacmeta, de los albaceas testamentarios de los bienes de Coscollá: Alfonso Ballester y Johan Aliaga, se han obtenido los datos relacionados con la sepultura del platero.

LOCALIZACIÓN DE LOS PLATEROS

Con referencia a la localización del núcleo platero valenciano, los plateros llegados de tierras aragonesas y catalanas tras la conquista se asentaron allí donde en tiempos precedentes se habían establecido los plateros musulmanes. A esta calle, ubicada en la parroquia de Santa Catalina, se la denominó Argentería y en ella se concentró el mayor número de talleres y viviendas de plateros. Esta vía -actualmente denominada de Martín Mengod-, de reducida longitud, comprendía desde la calle *dels Drets* hasta la de *Tapineria*, pasando por la pequeña plaza de la Abadía, actualmente denominada de la *Verge de la Pau* (Lám. V)⁸³.

Aunque una parte de la hitoriografía sostuvo que no hubo traslado de la actividad hacia otras zonas de la ciudad⁸⁴, el vertiginoso aumento de población y, en consecuencia de la producción, hizo imposible contener todos los talleres existentes en los límites de una sola calle, por lo que se establecieron en vías aledañas, ampliando esta denominación a toda la zona en la que se desarrollaba esta profesión⁸⁵.

⁸³ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*, ob. cit., pp. 170-177. “De la *argenteria* se llamó la calle que va desde la plaza de la Virgen de la Paz hacia la calle de los Derechos, que ahora se llama de la Platería por la mutación de los nombres lemosinos en su equivalentes ó aproximados, que se introdujo desde el reinado de Carlos I...” (p.172), “... la atracción á puntos más favorecidos para la venta y el lucimiento de sus ricos mostradores, los haya hecho correrse por la plaza de Santa Catalina y calle de Zaragoza”.

⁸⁴ IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit, pp. 30-31: “El barrio de plateros no cambió de sitio desde aquella época (musulmana). Se hallaba incluido en lo que pudiéramos llamar tercer recinto amurallado de la ciudad, el entonces subsistente, el de los árabes, próximo al edificio que fue mezquita y había sido transformado en templo dedicado a Santa Catalina. No se conocen los motivos que determinarían esta decisión: tal vez la presencia de obradores de platería musulmanes o la proximidad de las calles que luego se llamaron de Zaragoza, Avellanas y Caballeros, centro entonces de la vida nobiliaria y eclesiástica a la cual pertenecían los predilectos clientes de los plateros”.

⁸⁵ ORELLANA, M.A., *Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1924, pp. 415-416, en relación a la denominación de la Argentería o Platería: “Los individuos de tan lustrosa arte ya de muchos años son en tan crecido número, que situados en varias calles de aquel contorno, viendolas tan pobladas de Plateros el Pueblo, ha venido poco á poco á tener por Platería otras calles de sus inmediaciones, como la que se denominó *dels sastres*, y la que es, y se renombra *Tapineria*”.

Reino de Valencia alrededor de 125.000 moriscos, lo que suponía un cuarto de la población, fueron desterrados de forma precipitada. A pesar de que se les permitió llevarse los bienes muebles o venderlos, la mayor parte de éstos fueron mal vendidos o abandonados. En cambio, sobre los bienes inmuebles, se les prohibió destruirlos y se les obligó a cederlos a sus señores, bajo pena de muerte si era contravenida la orden. Esta situación conllevó una serie de negocios lucrativos, de los que algunos salieron favorecidos, como fue el caso del platero valenciano Miquel Sabater, quien adquirió de este modo numerosas propiedades. Así, obtuvo terrenos en Silla y Rafelbunyol, localidades de la comarca de la Huerta, donde administró diferentes censales y, en la ciudad de Valencia, fue propietario de algunos edificios en la calle *Argenteria*, en la calle de *la Nau*, en la calle de la Merced, en la plaza de la Olivera y en *lo carrer major de la Morería*, que obtuvo mediante venta de Joan Gil Polo, representante del comisario real de los bienes de los moriscos expulsados: *que li pertanygue al dit Miquel Çabater ab venda feta per Joan Gil Polo, cavaller, en nom de real comissari nomenat per Sa Magestat en los bens dels moriscos expulsos per preu de cent lliures*⁹⁰.

EL OFICIO DE PLATERÍA

Tras la conquista de la ciudad de Valencia, de su repoblación y del reparto de tierras iniciales, se crean, durante la segunda mitad del siglo XIII y, principalmente, en el siglo XIV, las condiciones necesarias para el desarrollo y establecimiento de la ideología fraterna. Ésta, recogida por grupos organizados de diferentes oficios e impulsada por una demanda espiritual, profesional y solidaria, fomenta la confección de los estatutos y ordenanzas necesarios para la regularización de esas inquietudes y el nacimiento de hermandades que, posteriormente, determinarán el desarrollo de las instituciones gremiales.

La historiografía valenciana se ha decantado por el interés y estudio de esta parcela concreta. De este modo, son imponderables las obras ya citadas del Marqués de Cruilles, Tramoyeres Blasco, Almela y Vives, Sanchís Sivera, Igual Úbeda, García Cantús, Baixauli Juan, Benítez Bolorinos, Paulino Iradiel y Cots Morató. Por lo que sólo se ofrecerá, de forma somera, una breve reseña de la organización corporativa y de la estructura laboral del colectivo platero valenciano para poder comprender su repercusión en las obras localizadas alrededor de la ciudad, cuyos autores debieron de ser, en la gran mayoría de los casos, miembros de este grupo platero.

El 29 de enero de 1283 el rey Pedro I concede el privilegio para organizar el gobierno local de la ciudad, eligiendo para el Consejo General a cuatro individuos de cada uno de los veinte gremios existentes, entre los que figuraba la corporación de los

⁹⁰ ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. Sig. 10.294. 1645-46. 18-III-1645. Inventario de bienes de Michael Sabater.

plateros⁹¹. Es ésta la primera referencia de la existencia corporativa que será confirmada en 1298, cuando se solicitó la autorización real para la creación de la Cofradía de San Eloy⁹².

El estudio de las ordenanzas de esta cofradía permite observar su evolución, pasando de una asociación de carácter benéfico y religioso, cuyo objetivo real era el de servir como base institucional al desarrollo de la profesión, hasta convertirse en una corporación con dispositivos necesarios para su control y el de sus miembros. Estas primeras ordenanzas fijaban los requisitos esenciales que caracterizaban las asociaciones fraternales del siglo XIII y primera mitad del XIV, basados en disposiciones de fundamento religioso o benéfico, centradas en el culto y en pautas asistenciales. Por ellas quedaban reguladas muchas necesidades que surgían en el medio profesional, mediante lazos solidarios corporativos. Además se centraban en el desarrollo del prestigio social y la promoción de sus cofrades, tanto en el aspecto individual como en el colectivo. De este modo, el empleo de prácticas religiosas y solidarias permitía a los integrantes de la cofradía una cohesión jerárquica a la vez que una proyección externa, no sólo en el ámbito profesional, sino también en el político o en el social.

A partir de 1392, con los privilegios otorgados por Juan I, se produjo una fuerte eclosión de organizaciones confraternales mediante la aportación de nuevas ordenanzas a cofradías ya constituidas o la aparición de otras nuevas. Estos capítulos pretendieron regular los aspectos laborales de los oficios, así como garantizar un mayor control de la calidad de los productos. En este sentido, la corporación de plateros obtiene la confirmación y ampliación de sus ordenanzas, solicitadas al monarca como consecuencia de la pérdida de una petición anterior, por lo que necesitan su ratificación⁹³. En ella se añadían ciertos privilegios en la elección de los prohombres y se aumentaban los gravámenes. Asimismo, bajo la justificación de un escaso número de integrantes, obligaban a todos sus artesanos a colaborar económicamente con la almona, incluso sin pertenecer a ella, y se imponían las pautas de su incumplimiento, creando un exigente mecanismo de control administrativo. Esto derivó, en 1418, en la obligatoriedad de pertenecer a la hermandad para cualquier platero activo.

Durante el siglo XV, las decisiones aprobadas en los capítulos siguieron ampliando las normas internas de la corporación, porque la aprobación de nuevas ordenanzas no anulaba las disposiciones anteriores, sino que modificaban o complementaban las ya existentes. En efecto, el 12 de abril de 1418 el Oficio de Plateros de Valencia recibió del rey Alfonso V de Aragón un real privilegio destinado a regular diferentes aspectos profesionales y de organización. Dividido en diez apartados, incluía la

⁹¹ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*, ob.cit., p. 10.

⁹² BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*. Tomo 40. Barcelona, 1876. Reg. 196. fol.125.

⁹³ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales*, ob. cit., p. 53. BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*. Tomo 40. Barcelona, 1876, p. 441. Reg. 1902, fol. 116.

ampliación de ayudas benéficas, asistenciales, organizativas y profesionales; normas para evitar y sancionar los fraudes; disposiciones de admisión de nuevos socios y, sobre todo, se determinaban aspectos técnicos novedosos, centrados en algunos métodos de elaboración, como el engaste⁹⁴.

Los siglos XVI y XVII se caracterizan por un notable incremento de estatutos y normas. Con frecuencia se convocaba a la congregación para solventar problemas externos que afectaban a la colectividad, para fijar normas concernientes al beneficio público, o para el buen gobierno y control del oficio. Incluso se requería para debatir el problema de la financiación de soldados, requeridos por el rey para las confrontaciones bélicas o para solventar las consecuencias de las epidemias.

Durante esta etapa, los plateros se erigieron en un oficio privilegiado, constituyendo una asociación corporativa distinguida, que renunció a denominarse gremio, y se agrupó como Arte y Oficio hasta el año 1672. El 4 de febrero de ese año se concede la Real Cédula por la que se crea el Colegio de Plateros que comportaba la adquisición de diversas inmundidades, exenciones y beneficios fiscales, al igual que ya disfrutaba el Colegio de Cirujanos y el de Cereros en Valencia⁹⁵. Este cambio vino motivado, en palabras de Tramoyeres, por “el deseo de figurar en primer término en los actos oficiales, con distinción de los gremios, en señal de su mayor riqueza y poderío. Además de esas y otras razones, la principal tenía su fundamento en la naturaleza misma del oficio constituido en colegio, cuyos individuos colocaban su magisterio entre las profesiones más preeminentes, cultas y honrosas de la ciudad”⁹⁶.

El siglo XVIII se inició con los Decretos de Nueva Planta, en 1707, que supuso la abolición del Reino de Valencia, con sus fueros y derechos establecidos desde la conquista del siglo XIII. Se impuso el sistema centralista basado en la monarquía borbónica. En relación a los gremios, este cambio no supuso grandes modificaciones, a pesar de las opiniones contrarias de algunos ilustrados, como Campomanes, porque acabaron por convertirse, en palabras de García Cantús, “en útiles instrumentos del Absolutismo”, debido a la falta de una adecuada estructuración estatal y a la necesidad de “salvar las viejas estructuras contra el embate burgués”⁹⁷. Con la llegada al trono de la nueva dinastía, las corrientes francesas se introdujeron en España abogando por ideas de igualdad, en contra de los privilegios nobiliarios, y por una revalorización de la dignidad social de los oficios. Entre ellos, el de los plateros adquirió distinción social y la proclamación de la liberalidad de su arte, derivando en el establecimiento de medidas para evitar y castigar las falsificaciones y los fraudes, actos suficientes para conseguir el

⁹⁴ Una exposición detallada sobre esta norma en COTS MORATÓ, F. de P., “Un real privilegio de Alfonso V para los plateros de la ciudad de Valencia” en *Saitabi*, nº 46, 1996, pp.347-357.

⁹⁵ ALMELA Y VIVES, F., *Aspectos gremiales...*, ob. cit., p. 18.

⁹⁶ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales...*, ob. cit., p. 86.

⁹⁷ GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. ob. cit., p. 28.

descrédito de toda profesión⁹⁸. Por ello, en todos los centros plateros españoles se establecieron diversas ordenanzas encaminadas a la consecución de una estricta legalidad profesional, a las que Valencia no estuvo ajena. No obstante, las corporaciones locales fueron perdiendo importancia y poder progresivamente, mientras que la presión impositiva central fue en aumento, lo que produjo un creciente deterioro, totalmente evidente a finales de este siglo⁹⁹.

A partir de 1707, la corte central disponía de ordenanzas y estatutos de carácter general para toda la platería del reino. Sin embargo, su recepción se produjo de forma progresiva, por lo que durante la primera mitad de la centuria aún se dictaron normas que afectaban a los centros plateros de forma independiente. En Valencia, en concreto, se fallaron las normas de 1727, 1732 y 1733. En general, estas disposiciones procuraban ejercer el control de las corporaciones, con lo que la ausencia de independencia derivó, finalmente, en el *Real Decreto de Ordenanzas aprobado por Su Magestad a consulta de la Junta General de Comercio y Moneda para todas las platerías de estos reinos y particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid*, ordenada por Carlos III el 10 de marzo de 1771. Estas ordenanzas derogaban todas las anteriores y se establecieron con obligatoriedad para toda España, si bien hubo reacciones variadas a su imposición. En Valencia se produjo una alta oposición a su cumplimiento.

En el siglo XIX el Colegio estaba muy debilitado, tanto económica como estructuralmente. El acceso al poder de la burguesía supuso la abolición de los privilegios gremiales, que en el caso de los plateros mantuvieron hasta 1829, año en el que se le concedieron las últimas ordenanzas. El Real Decreto de 1834 significó la abolición de todo privilegio de las corporaciones gremiales, lo que, junto a la cada vez más potente implantación de la organización industrial, llevará, entre otros motivos, a la lenta decadencia de las asociaciones gremiales¹⁰⁰. Con todo, los plateros intentaron adaptarse, con mucho esfuerzo y sin demasiadas esperanzas, a las nuevas condiciones sociales y

⁹⁸ TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, pp. 441-442. Con referencia al cambio del concepto y la percepción del platero en el siglo XVIII, ALONSO BENITO, J., “Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa: Antonio Rebollo y la plenitud de la orfebrería rococó” en *Estudios de platería. San Eloy* 2004, Murcia, 2004, pp.33-57, establece que el libro de Joseph Tramullas y Ferrera, *Prontuario y guía de artífices y plateros*, editado en Madrid en 1734, promovió “la idea de ennoblecer más el oficio de platero, para lo que estimaba como algo fundamental el que todos los artífices tuviesen altas nociones de dibujo, geometría, perspectiva y arquitectura; con una formación avanzada tanto en teoría como en práctica”.

⁹⁹ En referencia a la evolución normativa del Oficio de plateros en el siglo XVIII hay que destacar la obra de la profesora GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia*, ob. cit., donde realiza un pormenorizado estudio de la estructura corporativa y sus estatutos en las centurias del XVIII y XIX; y las del profesor Cots Morató en lo que respecta al examen de maestría, *El examen de maestría*, ob. cit.; COTS MORATÓ, F. de P., “Un real privilegio de Alfonso V”, ob. cit.

¹⁰⁰ IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*. ob. cit., p. 86, afirma que la ley de 29 de febrero de 1839, por la que los gremios se convirtieron en sociedades de fines benéficos, significó la constitución del Colegio de Plateros en una “institución abierta” que supuso su “punto final”.

económicas hasta 1882, último año en que se celebraron exámenes para conseguir la maestría en Valencia¹⁰¹.

Esta centuria supuso la desintegración progresiva de la corporación mediante la reducción de actos públicos; el abandono de las responsabilidades oficiales, por el que se rehuía de los cargos, al suponer un coste económico adicional a la maltrecha situación de los plateros; la venta de los bienes colectivos, necesaria para afrontar las asiduas cargas administrativas; la supresión de sus fiestas, la dejadez de las funciones benéficas e, incluso, la indiferencia hacia su patrón y la capilla por ellos instaurada.

Organización administrativa: El Capítulo

El acto principal de la corporación era la asamblea de todos los cofrades en el Capítulo. Su constitución estaba fijada en los estatutos, donde se establecía el lugar y la fecha a celebrar¹⁰². La función de esta reunión era administrar y tratar todos los negocios de la comunidad, así como otorgar nuevas ordenanzas, destinadas a mejorar y rectificar capítulos anteriores, adaptándose a las nuevas necesidades y regular la actividad profesional de sus componentes.

La convocatoria al Capítulo tenía una periodicidad muy variada, no especificada, siendo normal varias reuniones anuales. En ocasiones, incluso se dieron varios en un sólo mes. Las votaciones para aprobar el orden del día eran de carácter democrático, generalmente a mano alzada, donde prevalecía la mayoría simple, por lo que era obligatoria la asistencia de todos los miembros o, al menos, de una amplia mayoría. Su ausencia podía ser multada con pagos en cera (para la luminaria de la advocación), en metálico, o incluso con la expulsión de la cofradía, si se era reincidente.

El primer día del año podía ser escogido para celebrar un Capítulo destinado a realizar el inventario de los bienes custodiados en la corporación¹⁰³.

Los motivos que regían la citación fueron de diversa índole. Los relacionados con la ampliación o modificación de estatutos y ordenanzas se volvieron ineludibles y prioritarios para el adecuado funcionamiento de la agrupación. No obstante, también se emplazaba a sus miembros para la información, discusión o aprobación de cualquier contenido que afectase a la colectividad, como medidas caritativas, penales, administrativas o recaudatorias.

La sección de impuestos y *tachas* fue necesaria para la administración de la corporación. Las *tachas* se aprobaban para cubrir los gastos que no habían podido ser pagados con los ingresos ordinarios. Los encargados de recolectar el dinero eran los

¹⁰¹ COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría*, ob. cit., p. 92.

¹⁰² COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría*, ob. cit., recoge la transcripción de todas las ordenanzas y capítulos del Oficio de Plateros conservados en el AHMV, en el Apéndice Documental 1. Capítulos, Ordenanzas y Reales Cédulas.

¹⁰³ APCCV. Protocolo de Miguel Aliaga. 1520. Sig. 22566.

entachadores, normalmente seleccionados entre los mayores y los prohombres del Oficio. Se designaban en el mismo acto, junto a los *retachadores*, responsables de vigilar la labor de los primeros. A todos se les otorgaban poderes suficientes y necesarios para realizar su función. Sin duda, existía una extrema vigilancia y control del patrimonio económico de la institución¹⁰⁴.

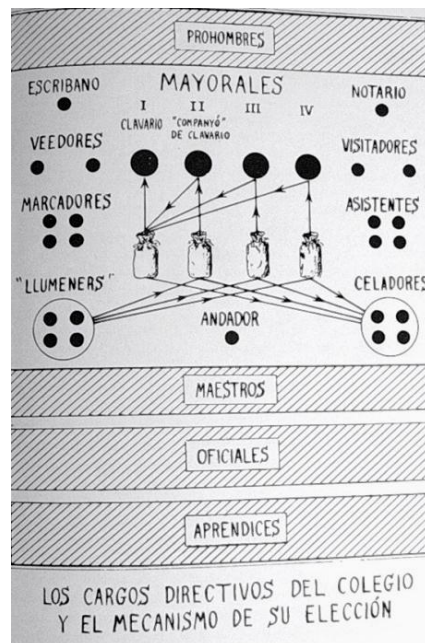
Desde los inicios y durante toda la existencia de la corporación, la problemática derivada del fraude estuvo muy perseguida, tanto dentro como fuera de la institución. Cuando se detectaba un posible engaño, la corporación, con la aprobación del Capítulo y con sus representantes, iniciaban las medidas legales oportunas, presentando litigio ante los tribunales correspondientes.

Es necesario explicar, aun de forma breve y concisa, la estructura de las corporaciones de carácter gremial, que con su distribución jerárquica controlaron todos los aspectos del oficio. Una vez autorizada la formación de la cofradía por el monarca, se establecían las bases de su organización administrativa.

Por su carácter colegiado, se establecieron una serie de cargos con obligaciones y responsabilidades específicas: el **clavario**, y el **companyó del clavario**, equivaldría a los actuales “presidente” y “vicepresidente”. Convocaban, presidían y dirimían las reuniones, además de ser los máximos responsables administrativos. Los **mayorales**, elegidos anualmente por los miembros de la congregación, tenían diversas funciones, como la de formar los turnos para velar a los enfermos, evitar disputas entre los cofrades, cobrar cuotas y multas. El **escribano** o **credencer**, estaba encargado de llevar el libro de cuentas¹⁰⁵. Los **síndicos**, representantes legales de la asociación, acreditados para los temas sociales y políticos, como denuncias, juicios, procuraciones, etc., actuaban junto al **notario** en la confección de documentos oficiales. El notario no pertenecía a la corporación, aunque, con frecuencia, solía estar relacionado por lazos familiares. El **llumener** o **iluminador** organizaba las fiestas religiosas, en las que los cirios y candeleros tomaban un lugar destacado y simbólico. La ocupación de este cargo era indispensable para poder presentarse a una posterior elección como mayoral. Los **veedores**, establecidos para verificar los productos, para evitar fraudes y engaños. En el caso de los plateros, se nombraban dos veedores que se ocupaban de certificar la calidad de los materiales y obras, ajustándose a los pesos y medidas, y perseguían severamente el fraude o alteración del oro, la plata y otros materiales como las piedras preciosas. Los **celadores** y **asistentes** eran cargos casi honoríficos, de carácter consultivo, a los que se les podía solicitar la sustitución imprevista de alguna vacante. Por último, los **andadores**, cuya función era la de avisar a los cofrades a las reuniones del capítulo, sepulturas, aniversarios y otros actos (Lám.VI).

¹⁰⁴ APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1559. Sig. 16061.1-I-1559. En este documento el Capítulo aprobó un gravamen de 150 libras para solucionar las deudas contraídas con varios particulares, para sufragar el beneficio de la capilla de San Eloy y para abastecer al Oficio de carbón.

¹⁰⁵ ARV. Protocolo de Pedro Cherta. 1527. Sig. 670. 10 de mayo y 17 de agosto-1527. Joan Nadal, recibe un sueldo anual por este cargo en el Oficio de plateros.



Lám.VI . Organización gremial¹⁰⁶

El ejercicio de los cargos tenía una duración anual, que se iniciaba el 26 de junio y finalizaba el 24 de junio del año siguiente. El 25 de junio se realizaba la renovación de cargos, aunque, en ocasiones, podía variar en un día, antes o después¹⁰⁷. La elección de los cargos administrativos y organizativos era aprobada en el Capítulo mediante voto secreto o por insaculación.

Estructura laboral

La historiografía de las corporaciones artesanales valencianas coincide en afirmar que la implantación de oficios en las ciudades musulmanas conquistadas supuso una continuidad del sistema existente. La organización laboral musulmana mantenía estructuras jerárquicas similares a las de los conquistadores, lo que manifiesta que la estructura de ambas comunidades –cristiana y musulmana– tan sólo estaba diferenciada por sus creencias religiosas y las prácticas derivadas de la ideología, manteniendo ordenaciones profesionales con algunos aspectos comparables¹⁰⁸.

¹⁰⁶ IGUAL ÚBEDA, A. *El gremio de plateros en Valencia*, ob. cit., p. 96, ofrece un esquema gráfico de la composición organizativa de la mayoría de los gremios y cofradías que permite visualizar claramente la estructura del Oficio de *argenteros*.

¹⁰⁷ En el Capítulo del 24 de junio de 1600 se recuerda que desde hacía más de 50 años siempre se había celebrado en el día de San Juan la renovación de cargos, excepto si causas mayores y excepcionales determinaban su modificación. ARV. Real Audiencia. Procesos. III Parte. 1600. Sig. 7021.

¹⁰⁸ IBISH, Y., "Las instituciones económicas" en SERJEANT, R.B. (Ed.), *La ciudad islámica*. Barcelona, 1982, p. 147. En referencia a las corporaciones musulmanas medievales, explica que "la eficiencia de una

Respecto a la distribución laboral de la agrupación de plateros seguía la misma jerarquía que el resto de oficios. Así, atendiendo a las diferentes etapas profesionales se divide en aprendices, oficiales y maestros.

Aprendiz

El primer estadio del oficio se inicia con los aprendices. Normalmente, el aprendiz suele ser un niño que, bajo la autoridad paterna o, en su ausencia, bajo la tutela legal de un tutor y curador, entra en la casa de un maestro para recibir la enseñanza del oficio de platería durante un determinado número de años. Esta acción queda reflejada en un acta notarial donde se estipulan las condiciones económicas del acuerdo, son los contratos de aprendizaje, llamados *afermaments*¹⁰⁹.

La tipología general de estas transacciones recoge, en primer lugar, los actores del contrato. Éstos, como ya se ha comentado, son el niño, que se inicia en el oficio, sus padres o su tutor —en caso de ser huérfano— y el maestro que lo acoge.

En segundo lugar, se especifican las condiciones económicas. Generalmente, el aprendiz no recibe ningún salario, porque se entiende que su compensación ha de ser la enseñanza del oficio que, junto a un posterior apoyo profesional del maestro, le proporcionará la integración en su corporación y, por ende, en la sociedad. No obstante, se pueden dar algunos casos en los que se incluyen una pequeña paga simbólica.

En contrapartida, el maestro se compromete a vestir y calzar al niño, así como alimentarle, atender sus enfermedades y cobijarle. En ocasiones, estas actuaciones quedaban reglamentadas mediante condiciones especiales, como la de estipular que si el aprendiz caía enfermo, debía devolver dos días de trabajo por cada uno de postración¹¹⁰.

Normalmente, quedaba constancia de la edad de los discípulos, que solía estar entre los 10 y 15 años, porque se consideraba esta etapa la edad más apropiada para recibir conocimientos y desarrollar determinadas aptitudes. Asimismo, se acordaba el período de enseñanza, que transcurría entre los 3 y 6 años, siendo este último plazo el

profesión u oficio sólo puede adquirirse a través de un duro trabajo bajo la hábil dirección de un maestro del ramo. Esto puede lograrse buscando a un maestro y siendo iniciado en una corporación”.

¹⁰⁹ Acerca de las condiciones de los contratos de aprendizaje en la documentación sevillana, SANZ SERRANO, M^a J., “El aprendizaje de los plateros sevillanos a mediados del siglo XVI” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012, pp. 585-597. En el artículo se reúnen las disposiciones de contratación que muestran semejanzas con las valencianas en su finalidad: enseñar el oficio; en las compensaciones: alimentación, vestido y vivienda para el aprendiz, así como en las edades de iniciación. La mayor discrepancia estriba en la moneda y la cantidad abonada. Se observa que los contratos andaluces son más extensos, con un número superior de imposiciones para el discípulo en el caso de contravención de alguna norma, precisada en forma de pena económica. En este sentido, el análisis de los contratos de aprendizaje en Navarra, en concreto de Sangüesa, también presentan características similares con los valencianos y algunas diferencias, como son la especificación de la ropa del aprendiz o la ausencia de examen al final del período de formación, como así reseña LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Los talleres de platería de Sangüesa (Navarra). El oficio y la organización” en *Ondare: Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 16. Donostia, 1997, pp. 239-258.

¹¹⁰ Así se pactó en el contrato de Jaume Compost y Miquel Joan Cervera en 1547, COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos*, ob. cit., pp. 267-268.

más usual, porque una mayor duración determinaba mejores conocimientos y garantizaba la manutención del alumno, algo ciertamente importante en etapas de carestía o en familias de precarios recursos económicos¹¹¹.

Inusualmente se puede encontrar en esta tipología contractual algún documento donde la edad del niño es muy temprana y, por ende, su período de aprendizaje se alarga¹¹². Sin duda, la iniciación a un oficio en edades infantiles obligaba al maestro a mantenerlo durante un período mayor, asegurando su formación a la par que su manutención y residencia. Tampoco resultó infrecuente la contratación de jóvenes que superaban los 15 años¹¹³.

A lo largo de la vida de un maestro, éste podía acoger a varios pupilos, dependiendo de su capacidad económica. La admisión de discípulos no estuvo limitada a los descendientes de otros plateros, sino que se acogió a chicos de procedencia diversa. Incluso, se podía dar el pupilaje entre el padre platero y su hijo¹¹⁴.

En el siglo XVIII la edad del aprendiz se estipula a partir de los 12 años, debido a la obligatoriedad de admitir discípulos que supieran leer y escribir. Asimismo, las iniciaciones están supeditadas a rigurosos controles de limpieza de sangre ante el Justicia civil y el síndico del Oficio, además del abono de cantidades determinadas por parte del discípulo¹¹⁵.

A pesar de que el alumno era preparado para aprender el oficio, algunos notarios destacaron esta enseñanza como un arte: *dictam vestram arte*¹¹⁶, reconociendo, de este modo, la peculiar idiosincrasia de esta corporación que, desde sus orígenes, optó por desvincular su trabajo del resto de actividades artesanales y presentarse como creadores de arte.

¹¹¹ El capítulo del 13 de mayo de 1618 recogió la aprobación de cinco años como período mínimo de aprendizaje; anteriormente estuvo en cuatro años, aunque esta norma fue incumplida con frecuencia.

¹¹² ARV. Protocolo de Martí Doto. Sig. 800. 15-I-1446. En este sentido, en 1446, Miquel Sánchez realiza el *afermament* de su hijo Pere, de seis años, con el platero Bertomeu Perera por un período de doce años. APCCV. Protocolo de Lluís Miquel. 1518. Sig. 15821. 28-I-1516. Elionor Martínez, viuda del tejedor de la localidad de Molina, en el reino de Castilla, Albi Salera, firma contrato de aprendizaje con el maestro Joan de Córdova para su hijo Egidio Tomás de Salera, de 10 años, por un período 9 años, a cuya finalización recibirá una paga de 100 reales.

¹¹³ ARV. Protocolo de Martí Doto. 1443. Sig. 796. 18-V-1443. Así figura en el contrato entre Joan Aragot y Diego de Mesa, *textores* de Valencia, sobre Jaume Jaume, hijo del platero Alfonso Jaume, para iniciarlo, en esta ocasión como *textor*, durante un período de 3 años y a la edad de 25 años. APCCV. Protocolo de Jaume Albert. 1502. Sig. 11270. 5-XI-1502. Del mismo modo, Bonanat Martí contrata como aprendiz a Jaume Albert, de 16 años, por un período de cuatro años en el que recibe instrucción del oficio.

¹¹⁴ ARV. Justicia Civil. Curas. 1509. Sig. 1782. 1-VI-1509. Daniel del Ort y a su hijo Baltasar firman un contrato de aprendizaje. COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos*, ob. cit., p. 203, ofrece el caso de Pere Cano, quien tuvo como discípulo a su hijo Joan, entrando como oficial en el taller de su padre en 1546.

¹¹⁵ TRAMOYERES BLASCO, L. *Instituciones gremiales*, ob. cit., pp.174-176.

¹¹⁶ ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1497. Sig. 2014. Joan Sanchiz, *cursor auris*, afirma a su hijo Pere Sanchiz, de 12 años, en casa del platero Bertomeu Martogni, de Valencia, por un período de seis años.

Generalmente, el muchacho debía realizar cualquier clase de labor –lícita y honesta- que le fuera ordenada, y, de este modo era consignado en el acta e, incluso, se determinaba que el aprendiz estuviera disponible a tiempo completo, como así lo estipulan algunos contratos. Este tipo de pactos permitía al maestro platero disponer de ayudantes para realizar las tareas más triviales o las menos agradables, atendiendo a la capacidad física del muchacho, en cualquier momento del día.

En este sentido, algunos acuerdos incluían una cláusula de fidelidad hacia el patrón, lo que abarcaba, no sólo las obligaciones del oficio, sino también el no cambiar de maestro para asegurar la confidencialidad sobre las peculiaridades de su técnica¹¹⁷.

Oficial

La segunda etapa de formación, por la que debía pasar necesariamente un aspirante a maestro platero, era la formada por los oficiales. No era tan larga como la de aprendiz, pues, generalmente, se desarrollaba entre dos y cinco años, dependiendo de las aptitudes del alumno y del momento histórico. La edad en que finalizaba el período de oficial solía rondar los 20-22 años. En este período, el oficial recibía una pequeña paga por sus trabajos, que consistían en ayudar al patrón en labores de mayor técnica y especialización, a la par que adquiría conocimientos más profundos en su instrucción.

A diferencia del aprendiz, no solía residir en la casa del maestro. Su contrato tan sólo estipulaba la enseñanza y no incluía las obligaciones del maestro de vestir, alimentar y cobijar al alumno. El oficial debía fidelidad a su maestro mientras estuviese pupilado, a cambio el maestro era responsable de la buena preparación de su discípulo. En ocasiones, el oficial podía recibir un pequeño salario, que se le abonaba al finalizar su instrucción y, muchas veces, estaba destinado para pagar las tasas del examen de maestría.

La etapa de los oficiales debía de ser dura en términos económicos, porque apenas tenían ingresos y los gastos eran considerables. Además de su alimentación y otros costes de mantenimiento, había que añadir los derechos del examen y las cuotas del ingreso en el Oficio, que con el devenir del tiempo se fueron encareciendo. Por otro lado, en las ordenanzas se estipulaban las cantidades, diferenciando entre el oficial del reino y los extranjeros, entre hijo de platero, hijo de maestro platero o hijo de artesanos de otros oficios, por lo que existía diferente tratamiento recaudatorio.

Las ordenanzas y los estatutos recogieron las normas por las que se regían los oficiales, aspirantes a maestros. De este modo, se establecieron las condiciones de enseñanza previa al examen; se estipuló la obligatoriedad de los conocimientos suficientes de dibujo, de lectura y escritura; e, incluso, se condicionó la admisión a la corporación según su religión, mediante pruebas que determinaban una vetusta raíz cristiana, excluyendo a musulmanes y judíos.

¹¹⁷ APCCV. Protocolo de Joan Plasencia. 1420. Sig. 22588. 15-I-1420. En efecto, en 1420, el platero Simó Lleopart y el albañil Berenguer Martí firman un contrato para enseñar el oficio a su hijo Joan Martí en el que se incluye este requisito.

El ingreso a la asociación no siempre fue fácil, incluso en ocasiones, los aspirantes debieron recurrir a los tribunales para poder acceder a una corporación que colocaba demasiados impedimentos, tanto técnicos como económicos, a los candidatos¹¹⁸. Por ello, los oficiales que no alcanzaban la maestría, bien por motivos técnicos, bien por razones económicas (porque las tasas fueron aumentando de modo considerable para intentar cubrir las necesidades apremiantes de la corporación), hallaban su porvenir truncado y buscaban otras vías. El éxodo de su ciudad era una alternativa encaminada a buscar trabajo en otros lugares.

Maestro

La máxima categoría del oficio era la de maestro. La obtención del título suponía la posibilidad de abrir taller y tienda, obtener y firmar contratos de obras, y tener aprendices y oficiales a su cargo para transmitir la profesión. Además, significaba pertenecer a la corporación gremial donde decidían, gestionaban y participaban en la elaboración de estatutos, ordenanzas y normas reguladoras del colectivo platero y su producción. Era el grupo más beneficiado de esta normativa, por cuanto la asociación estuvo iniciada y propiciada por ellos mismos.

La condición necesaria para adquirir este *status* era la realización de un examen de maestría, cuyas condiciones, modificaciones, añadidos y otra clase de impositivos se fueron desarrollando a lo largo de las diferentes centurias¹¹⁹. Apenas han llegado noticias de este examen antes del siglo XVI, por lo que, en las centurias precedentes, no hay certeza de que los maestros adquirieran esta consideración mediante un examen oficial o por mera destreza personal. La primera referencia a esta prueba de acceso es de 1486 en una concordia entre plateros y batihojas. Es en 1505 cuando se introduce en los estatutos las condiciones para alcanzar el magisterio, compuestas de preguntas técnicas sobre el oficio, una prueba de dibujo y la ejecución de una obra, la “obra maestra”. El aspirante presentaba su solicitud, respaldado por dos maestros plateros que actuaban como padrinos. Tras un largo proceso administrativo, si era aceptado y después de varias ceremonias, se procedía a la prueba práctica y a la teórica. El trabajo era examinado por los mayores del Oficio y el dibujo se archivaba en un libro destinado al efecto. Además, se abonaban las tasas y se comprobaban los requisitos formales. Una vez aprobado el examen, el ya maestro asistía a la ceremonia de admisión, en la que el clavario le otorgaba las licencias necesarias para iniciar su carrera.

Sin duda, los maestros desarrollaron fuertes vínculos con sus discípulos destinados a procurarles el éxito profesional. Uno de ellos era la obligación del maestro

¹¹⁸ El profesor Cots aporta diferentes ejemplos de este tipo de actuaciones en Valencia, en COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría*, ob. cit., pp. 40-41.

¹¹⁹ El estudio concreto del examen en las agrupaciones valencianas ha sido tratado tanto por TRAMORES BLASCO, L., *Instituciones gremiales*, ob. cit., en el capítulo VIII, como por el profesor COTS MORATÓ, F., *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia. (1505-1882)*, ob. cit., quien ha realizado un amplio estudio concreto del tema del examen a partir de las ordenanzas y estatutos de la corporación. Por ello remitimos a esta obra para un análisis profundo de la cuestión.

de garantizar la mejor preparación de su oficial ante el examen de maestría. En algunos casos, el maestro le apoyaba económicamente en las tasas de acceso para evitar que el oficial quedara endeudado con el Oficio. Para ello, el oficial se comprometía a devolver el préstamo con el producto de su trabajo, una vez superada la prueba¹²⁰.

Por último, señalar que a pesar de las difíciles condiciones para adquirir el título de maestro, cabía la posibilidad de renunciar a su magisterio y la inhabilitación como miembro de la cofradía. En el capítulo de mayo de 1651 quedó regulada esta posibilidad con una amonestación de 50 libras, además del pago de las tachas establecidas antes de ser admitida su renuncia y sin considerar su actividad profesional de ese momento¹²¹.

El trabajo

La vivienda, el taller y la tienda

La realización del examen de maestría, como se ha explicado, determinaba la oportunidad de abrir tienda y taller, es decir, aprobar significaba la obtención de un futuro profesional independiente.

La trayectoria profesional se iniciaba adquiriendo, mediante compra o alquiler, un lugar donde desarrollarlo. Habitualmente se instalaban en un mismo edificio en el que el taller y la tienda ocupaban la planta baja, estando la vivienda familiar en la superior. La mayor parte de estos hogares debieron ser pequeños, compuestos normalmente de comedor, cocina y habitaciones -*cambras*-, habilitadas con enseres modestos, aunque los plateros más acaudalados tuvieron domicilios no sólo más grandes, sino con un mayor número de objetos valiosos, que determinaban su *status* social.

Los talleres de platería son citados desde poco después de la conquista, cuando el monarca Jaume I dona a los plateros Guillem Arnal y Guillem Gasch establecimientos incautados a los musulmanes en Valencia. La documentación, además, ha ofrecido datos relevantes como el del platero Jaume de Sentboy, habitante de la Argentería, quien en 1284 utiliza un obrador, propiedad de *Johan Daulsan lo que es en la plasa de la Figuera*¹²².

A partir del siglo XIV aparecen referencias novedosas sobre talleres y obradores debido a la extensión de los fondos documentales y, por supuesto, al fuerte desarrollo demográfico y económico de los nuevos territorios conquistados, que derivó en una expansión comercial a la que no estuvo ajeno el oficio de plateros. Así, se advierte que el platero Pere Alemany, a quien Jaime II le había concedido la merced de protección y salvaguardia en los actos de contratación, compras y viajes en 1305¹²³, declara tener

¹²⁰ ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. Sig. 10301. 1661-63. 14-VIII-1662.

¹²¹ ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. Sig. 10295. 1651. 20-III-1651. 12-V-1651. Capítulo del oficio de plateros.

¹²² ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 4, p. 105 y 105v. 18 kalendas julio.

¹²³ IGUAL ÚBEDA, *El gremio de plateros en Valencia*, ob. cit, p.34. ACA. Reg. 203. fol. 161.

obrador de *argenteria* en la plaza *Den Guillem*, en 1321¹²⁴. También se conoce el dato del privilegio real por el que Jaume Anglés, en 1330, pudo disponer de cuatro orfebres italianos para trabajar en su taller¹²⁵.

El siglo XV ofrece noticias inéditas acerca de los obradores de plateros en Valencia, algunos abiertos por artesanos llegados de otras localidades, previo pago al Oficio de las tasas correspondientes. Estos negocios, con acceso desde la calle, podían ubicarse en portales, o emplazarse en otra ubicación diferente a la del hogar, aunque siempre cercano a la calle Argentería, centro de la actividad profesional y mercantil.

La administración del taller dependía de la dirección del maestro platero. Para la corporación era muy importante la formación de los profesionales, tanto en el aspecto técnico como en la instrucción de lectura, escritura y conocimientos de cálculo, nociones básicas para poder dirigir correctamente los negocios.

Todo obrador de plata debía ofrecer las condiciones adecuadas para el desarrollo de los distintos procesos del trabajo. Su composición hubo de ser muy variada, desde los más modestos, con los utensilios básicos, hasta los más completos, propiedad de los plateros mejor posicionados. Los elementos imprescindibles consistían en un gran cajón, o mesa con cajones –*artibanch*–, donde se guardaban las principales herramientas; algunas mesas y sillas; y otros elementos técnicos, como yunques, hornos, etc. (Lám. VII).



Lám. VII. Escena de un taller en el siglo XV con San Eloy en el centro¹²⁶

¹²⁴ ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes-Rahons-Requisicions*. 1321. N° 1. 18 kalendas de octubre de 1321.

¹²⁵ SANCHÍS SIVERA, J., “La orfebrería valenciana”, ob. cit., p. 4. ACA Reg. 482, fol. 77.

¹²⁶ Imagen tomada de la página web <http://www.historiadelajoyeria.blogspot.com>. Consulta: 25/04/2013.

El mismo establecimiento funcionaba como tienda, donde un aparador custodiaba las obras para su exposición y venta¹²⁷. Este mueble, realizado en madera con puertas de vidrio, para permitir la visualización de los objetos, debía de estar organizado y arreglado de modo adecuado. Éste era colgado en la puerta, donde se mostraban los objetos de oro y plata. Podía ocurrir que la proximidad de varios artesanos o la falta de espacio les estimulara a compartir aparador o a exponer piezas encargadas a otros compañeros para su venta.

Por último, destacar que la amplia concentración de talleres en la zona de la Argentería ocasionaba una seria dificultad para establecerse en este reducido recinto, como ya se ha comentado. No obstante, se intentaba toda clase de recursos válidos para abrir tienda allí, porque ello suponía consolidar ventas y prestigio.

Contratos o concordias

La dinámica general de venta consistía en la exposición de los artículos en el aparador y su compra directa en la tienda, sin mediar documentación de entrega. En cambio, el procedimiento era diferente si lo que se deseaba era una obra artística exclusiva. En estas actuaciones se firmaba un contrato, legitimado notarialmente, en el que se estipulaban las condiciones materiales, económicas y los plazos de entrega del objeto.

Existían diferentes tipos de acuerdos entre el platero ejecutor de la pieza y el comprador. Los más sencillos eran las actas notariales llamadas *apocas*, similares a los recibos, en los que se justificaba el abono al platero. En ocasiones se incluían algunos detalles específicos, como formas, medidas, materiales a emplear, u otros aspectos reseñables de la obra.

Cuando el encargo adquiría mayor relevancia se optaba por realizar documentos de contratos, también llamados **concordias**, en los que, mediante diferentes capítulos, se fijaban las condiciones del acuerdo y se estipulaba toda clase de requisitos, cuyo incumplimiento podía derivar en posteriores reclamaciones dirimidas en los tribunales de justicia.

Un documento de concordia se estructuraba en varios apartados. El primero introducía a los protagonistas: una o varias personas que encargaban la obra, de modo particular o como delegados de otras, de quienes recibían un poder o procura para su intervención. Esta opción era empleada en las transacciones para una colectividad como

¹²⁷ ARV. Gobernación. 1524. Sig. 2479. Mano 1 9, fol. 435-456V. 22-II-1524. En un proceso de Gobernación de Valencia entre Isabel Gil y su hija, Úrsula Gil, viuda del platero Fernando de Villena, se hace alusión a la tienda y taller del artesano como *casa parada ab la dita Ursula en la argenteria*, donde existía un cajón –para almacenar los utensilios de trabajo– y el aparador, elemento indispensable en la tienda, con objetos de oro y plata para su exhibición: *hun caxo e aparador ab moltes cosses de son ofici com fos argenter axi de or com de argent e axi mateix tenia molta ferramenta de son offici*. Intervienen algunos compañeros del fallecido como testigos y todos declaran conocer la tienda del platero, así como la existencia del citado aparador, en el que se podían contemplar diversos objetos realizados en oro y plata.

poblaciones, comunidades religiosas –conventos, monasterios, iglesias o cofradías- o con personas cuya actividad les imposibilitaba asistir al acto.

El otro interviniente era el artífice. Comparecía sólo, con un familiar, a menudo con la esposa, o con otro compañero de profesión. En ocasiones, podía figurar ausente y, por lo tanto, estaba representado por un procurador, quien actuaba en su nombre. De este modo, el platero Joan Diona actuó en nombre de su compañero Manuel Fexes en la contratación y recibo de los pagos por la cruz de plata ejecutada para la iglesia de Alboraya en 1405¹²⁸.

A continuación, se describía la obra contratada y sus características, entre las que se señalaban la forma, los materiales, el peso y otros detalles importantes. En algunos contratos podía ocurrir que se estableciera un modelo a seguir de obras ya existentes -con frecuencia, labor del mismo platero cuya traza era admirada-.

Los plazos para el pago de la obra se estipulaban según condiciones particulares. Generalmente, en las pequeñas era un único pago en el momento de entrega de la pieza. En cambio, las de mayor tamaño y repercusión requerían disposiciones específicas de abono, establecidas en pagos fraccionados que conllevaban, a su vez, inspecciones periódicas del trabajo. Para evitar fraudes o modificaciones que afectaban al diseño de la obra, se realizaba la supervisión por plateros expertos antes de su entrega y pago definitivo.

La entrega de la obra, *acabada e perfecta*, quedaba fijada en el documento y, normalmente, coincidía con la última retribución al artista. Era frecuente introducir en este apartado sanciones monetarias, dirigidas tanto a posibles retrasos en los plazos, como a infracciones con los materiales. Asimismo, algunos documentos incorporaban ciertas eventualidades futuras, con las que aseguraban la transmisión de la obra en caso de enfermedad o muerte del platero. En estos episodios se traspasaba la responsabilidad a familiares cercanos.

Finalmente, era habitual recibir una primera entrega de dinero o de plata para iniciar el trabajo y se firmaba *apoca* de la cantidad recibida. Menos usuales son las anotaciones *ad calcem*, donde, con posterioridad al acto, eran indicados los últimos datos, como la fecha de recepción de la pieza o la constancia de los pagos finales. A pesar de las condiciones específicas de los plazos y su penalización económica, su incumplimiento era frecuente, originando retrasos en las entregas, aunque apenas son mencionadas las sanciones impuestas.

¹²⁸ ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1401. Sig. 3670. 21-II-1401. ACV. Protocolo de Luis Ferrer. 1405-1406. Sig. 3672. 24-VI-1405 y 24-VIII-1405. ACV. Protocolo de Jaume Monfort, 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406. Este contrato es de los escasos documentos obtenidos que confirman la relación entre los plateros de la ciudad de Valencia con las localidades de la comarca de la Huerta. Lamentablemente, quedan muchas obras sin comprobación documental pero ello no es óbice para atribuir al centro platero de la ciudad la autoría y producción de un importante número de piezas estudiadas en este trabajo.

Control de calidad

Uno de los deseos del rey Jaime I y de sus sucesores para la formación y organización del reciente Reino de Valencia fue la dotación de leyes –fueros y privilegios– que impidieran el fraude y el dolo comercial¹²⁹. Para ello, los Furs de Valencia recogieron algunos preceptos encaminados a vigilar el correcto funcionamiento de los oficios y negocios, entre ellos, el de la plata¹³⁰.

La venta de objetos de plata y joyas estuvo regulada y controlada por la corporación de plateros para evitar los fraudes relativos a una ley del material más bajo o, incluso, para detectar pedrería falsa¹³¹. Para ello, Jaume I estableció en 1257 una junta con representantes de cada parroquia, encargados de vigilar a los oficios. Sin embargo, esta delegación no fue bien aceptada porque no estaba constituida por expertos artesanos; de este modo, en 1270, fue creado el cargo de *veedor*. Consistía en la elección de dos inspectores del trabajo de cada oficio, quienes controlaban su normal funcionamiento y verificaban que se cumplieran las ordenanzas. Esta vigilancia derivó en actuaciones penales para los defraudadores, para los que hurtaban y para los plateros que alteraban la calidad de los materiales, aunque no siempre las acusaciones de fraude eran ciertas; podían iniciarse por erróneas indicaciones que escondían rivalidades y celos profesionales.

Por otro lado, el Arte y Oficio de plateros intervenía y verificaba los patrones de los marcos de oro y plata, cuya supervisión permitía reconocer los dolos en el peso y en la ley. Estos patrones, otorgados por el rey, eran custodiados por la corporación y se depositaban en la *Seca e Casa Real de la moneda*, donde todos los plateros podían pesar la plata con garantía de calidad. Otros sistemas de control fueron los de comprobación de la calidad de la materia prima, mediante el ensayo o por burilada, así como por el marcaje de las obras que certificaban la calidad, la procedencia y autoría.

1. El ensayo. La burilada

El celo por mantener alejado el fraude y el engaño de esta profesión se garantizaba con la prueba del ensayo en las piezas requeridas y era ejecutada por el

¹²⁹ ALANYA, L. *Aureum Opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*. Valencia, 1515. Traducción de Francisco Calero. Índices preparados por M.D. Cabanes Pecourt. Valencia, 1981. Jaime I. LXXXIII. Sobre la elección de dos prohombres en cada oficio para procurar y establecer que no se cometa fraude en su oficio. Dado en Valencia a 23 de octubre de 1270. Pedro I. XXIV. Sobre la elección de cuatro prohombres en cada uno de los oficios. Dado en Valencia a 1 de diciembre de 1283.

¹³⁰ COLÓN, G.- GARCÍA, A. (Ed.), *Furs de València*. Barcelona, 1980. Fuero VIII, Rub. III. Lib. IX. En él se ordena que los maestros de oro y plata sean penados como ladrones, si escondiesen cualquier objeto encomendado o empeñado: *Los maestros qui obren d'or o d'argent o els altres artificials, si alguna cosa se retendran ne amagaran d'aquelles coses que-ls seran liurades o comanades, axi com a ladres sien punits*.

¹³¹ ARANDA HUETE, A., “El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo XVIII”, ob. cit., p. 125, según la autora las normas para la prevención de fraudes es extensible a todos los centros plateros. En cambio, en el ámbito eclesiástico no debía producirse este inconveniente por la prohibición reglamentada de la venta de objetos religiosos, como así señala en su riguroso y esclarecedor trabajo el profesor OBARRIO MORENO, J.A., “La rúbrica *De Decreto ad alienanda Universitatis bona* en la tradición jurídica tardo-medieval” en *Revista General de Derecho Romano* nº 24, Junio 2015, pp.1-42.

ensayador. Este puesto solía ser designado entre plateros. Entre sus funciones constaba la intervención en las acuñaciones de moneda, en la comprobación de obras artísticas y en cualquier otra circunstancia que requiriese la verificación de la materia empleada. Apenas se han localizado noticias relacionadas con este cargo; sólo se ha detectado al platero Bernat Daries como ensayador en las acuñaciones de moneda valenciana en 1380, junto a Pere Bernes y Bertomeu Coscollá¹³², y a Joan Batiste Cano ocupando el cargo de ensayador de la Ceca de Valencia entre 1575-1576.

El ensayo es uno de los procesos seguidos para establecer la calidad de los materiales -llamada ley de los metales preciosos-. Implica una serie de pruebas en la materia prima y puede efectuarse por diferentes métodos:

1. Ensayo mecánico, sobre el mineral en estado natural se procede a un lavado por medio de movimientos.
2. Ensayo por la piedra de toque; en el que se recurre a una piedra negra, dura e inalterable a los ácidos, que retiene la huella de los objetos. Esta huella se compara con otras laminillas o puntas que sirven de patrón y se puede determinar el grado de pureza o asociación.
3. Ensayo por la vía húmeda, por la que se separa la plata de sus aleaciones por medio de ácidos¹³³.
4. Ensayo por la vía seca. Es de los más empleados en platería, con dos modalidades: la burilada, por medio de un buril, y la copelación, operación destinada a purificar oro y plata de otros metales.

La burilada proporciona una referencia perceptible de su ejecución. Así, figura en algunas piezas una señal en línea recta o en zig-zag, cuya presencia advierte de que en ella, mediante un buril, fueron extraídas pequeñas lascas, destinadas al análisis de su composición para determinar la calidad del material. Su extracción suele realizarse en zonas de mínima visibilidad, como el reverso de las peanas o en las bases de los objetos; sin embargo, algunas obras la presentan en un lugar más visible, pero no es frecuente. La doctora Sanz Serrano señala que su empleo fue algo más habitual en los siglos XVI y XVII, siendo denominada en esta época como “parragón o parangón”¹³⁴.

No podemos afirmar, por el estudio de las piezas conservadas, que la burilada fuera realizada con habitual frecuencia en nuestra comarca, debido a la escasez de este indicador en las obras y a la ausencia de mención en las descripciones documentales. No obstante, en la comarca de la Huerta se han conservado cinco objetos con ella:

¹³² IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros en Valencia*, ob. cit., p. 36, recoge la información de ACA. Reg. 1293, fol. 202 y ss.

¹³³ BERTOS HERRERA, M^a P., *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, 1991.

¹³⁴ SANZ SERRANO, M^a J., “Marcaje y falsificaciones en la platería barroca sevillana” en *Laboratorio de Arte*, 2. Madrid, 1989, p. 92.

1.- Arqueta de Alboraya¹³⁵. S. XIV-Principios del XV; documentada en 1406¹³⁶. Presenta dos señales de burilada, una en la base de la peana (Lám. VIII) y otra en la base de la arqueta (Lám. IX).

2.- *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca¹³⁷. Primer tercio S. XVI. Presenta burilada en el nudo (Lám. X).

3.- Cáliz de Torrent¹³⁸. S. XVI. 1567. Burilada situada en el reverso de la pestaña (Lám. XI).

4.- Copón de Burjasot¹³⁹. Primer tercio S. XVII. Burilada doble en el reverso de la peana (Lám. XII).

5.- Cáliz de Massamagrell¹⁴⁰. Segundo tercio del S. XVIII. 1738-1758. Burilada situada en el reverso de la pestaña (Lám. XIII).



Láms. VIII-XIII. Buriladas

2. El marcaje

Otro de los requisitos importantes para la certificación de la calidad de las obras era el marcaje de las piezas. Éste consiste en imprimir una señal sobre la superficie de la pieza con un punzón de signos, letras o números, mediante la técnica de impresión. Esta señal, realizada por el marcador oficial, servía de garantía, aseguraba al adquiriente que el objeto estaba fabricado con plata de ley, que presentaba el grado de pureza exigido por la legislación, y que en su aleación -necesaria para la adecuada maleabilidad y permitida en determinadas proporciones- no existía un exceso de metal no precioso, como el cobre u otros metales.

Cuando existe el marcaje, las obras pueden presentar de una a cuatro marcas, que ayudan, en ocasiones, a conocer el nombre de su artífice, la cronología y su localización

¹³⁵ Véase Catálogo de obras Siglos XIV, XV y XVI. N°1.

¹³⁶ ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406.

¹³⁷ Véase Catálogo de obras Siglos XIV, XV y XVI. N°17.

¹³⁸ Véase Catálogo de obras Siglos XIV, XV y XVI. N°2.

¹³⁹ Véase Catálogo de obras Siglos XVII. N°13.

¹⁴⁰ Véase Catálogo de obras Siglos XVIII. N°8.

geográfica¹⁴¹. Lamentablemente, esto no sucede con frecuencia; la mayoría de las veces, las obras pueden exhibir una única marca, que aparece desgastada, defectuosa, incompleta o, sencillamente, es desconocida, lo que supone ciertos inconvenientes para concretar su autoría.

La forma y el tamaño de las marcas difieren bastante, dependiendo de la zona y la época. En general, suelen ser de pocos centímetros, con tendencia al cuadrado o al rectángulo. En algunas ocasiones podemos encontrar marcas circulares o poligonales. Las más antiguas son de mayor tamaño. Su ubicación también sufre un desplazamiento significativo a lo largo del tiempo, pasando de las establecidas en los bordes de las copas, nudos o peanas, en las obras más lejanas, a situarlas en los bordes de las pestañas, en los reversos de las peanas o en la zona posterior de cualquier superficie plana como portapaces o sacras, sobre todo a partir del siglo XVI.

La marcación de las piezas en plata está constatada desde el siglo XIII. El problema de los fraudes conllevó la implantación de leyes y medidas, entre las que debió existir alguna regulación referente al marcaje. No obstante, aunque no ha llegado una normativa de la corporación en esta etapa inicial, los diferentes testimonios describiendo piezas con marcas de localidad, tanto de Valencia¹⁴² como de Barcelona¹⁴³, confirman la práctica de este requisito.

Desde el siglo XIV existieron disposiciones que obligaban a la marcación de piezas, que no siempre eran cumplidas. No obstante, los siglos XIV y XV ofrecen diversos documentos donde se observa que las piezas con marcas fueron apreciadas¹⁴⁴. Esto también se detecta en inventarios de bienes, ajuares u otros testimonios, en los que

¹⁴¹ MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “ Las marcas de localidad en la provincia de Sevilla como manifestación del desarrollo diferencial del arte de platería” en *Estudios de platería. San Eloy, 2006*. Murcia, 2006, p.436, señala que el procedimiento de marcaje conllevaba un sistema cuatripartito muy completo, pero que su empleo se realizó en escasos centros de platería españoles y en períodos concretos: “El proceso establecía el siguiente protocolo: una vez concluida la pieza, el artífice la marcaba con su contraseña personal y, si deseaba venderla respetando la legalidad, tenía que ponerla a disposición del marcador de la población, que era el encargado de atestiguar el cumplimiento de la ley del metal y de marcarla con la impronta de localidad del lugar donde ejercía su cargo y, en ocasiones, con su marca personal. El marcaje se podía completar con una marca cronológica que aludía al año en el que se llevó a cabo el control”. Su finalidad primordial es garantizar la calidad del material labrado, garantía que puede estar respaldada por la marca de autoridad -marca de contraste-, por la marca de autor -marca de artífice- y por la marca de procedencia -marca de localidad-.

¹⁴² ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. N° 2. 4-VIII-1282. Pere Comte libra, entre otros objetos, *una tasa ab senyal de Valencia* que pertenece a Miquel Sanchez, por 30 sueldos.

¹⁴³ ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. N° 2. 10-VIII-1282. Samuel Sarreal pone a la venta *2 taçes dargent ab senyal de Barcelona, et un capel daurat daquel mateix senyal, et 2 culleres, la una groga i l'altra blanca*. ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. XVIII kal. Julio. Jaume Çarrovera libra *un anap dargent sobredaurat dins et de fora ab senyal de Barchelona en lo qual anap avia crestal enmig, por VII libras i mija*. ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. Mano 2, p. 16. Guillem Catala libra *un anap dargent trencat el cano daurat dins la copa seynalat ab seynal de Barchelona, la qual pesa XI onçes e quarta lo qual te enpeynora den Johan argenter per XC y II sols*.

¹⁴⁴ Para un conocimiento detallado sobre el marcaje en cada etapa, véase el capítulo II sobre el estudio histórico artístico de la platería en la comarca de estudio.

una de las particularidades que destacaban era la marca de la localidad o, en otro caso, si ofrecía “*senyals*” de armas, es decir, blasones o escudos nobiliarios que concedían prestigio al objeto¹⁴⁵. Nunca se puntualizaba la marca de autor porque no se ofrecía, tan sólo algunos plateros encumbrados podían establecer inscripciones con su autoría¹⁴⁶.

En el siglo XVI se procedió a la regularización del marcaje en los diferentes territorios peninsulares con la obligación de presentar tres marcas: autor, localidad y ciudad¹⁴⁷; sin embargo, no se aplicó rigurosamente y las obras podían carecer de alguna de ellas, o de todas. A partir de esta centuria se acrecienta el interés del Oficio para conseguir implantar el marcaje general de las piezas, ya que esto suponía un mayor control del negocio, tanto por la vigilancia de la buena actuación y de la calidad de los artesanos, como por el ingreso de efectivo derivado del abono de las tasas.

La omisión de marcaje de las piezas obedecía a circunstancias variadas. En primer lugar, se puede imputar esta dejación al inconveniente económico que suponía para el platero la obligación de pagar los derechos por cada pieza marcada. Ello significaba un alto desembolso, al no gozar de un amplio margen entre el precio del material y el trabajo de la obra. De otro lado, el riesgo de no alcanzar la ley exigida –aún con una falta mínima de uno o dos granos– suponía la destrucción de la obra y, por tanto, un perjuicio añadido al producto. Además, la frecuente reutilización de piezas antiguas, fundidas y empleadas como materia prima para la ejecución de otras nuevas, obviaba su marcaje, puesto que se confiaba en la ley de aquéllas. A estos factores se sumaban los inherentes a cada época, las crisis económicas, financieras y la dificultad de conseguir materiales con facilidad conducían, inevitablemente, a la evasión de estas obligaciones. En definitiva, la explicación a la ausencia de marcación de las piezas es, en la mayor parte de los casos, de origen económico.

Principalmente se dan tres marcas, aunque la obligación de las tres en un mismo objeto difiere según la zona y época, y su observancia tampoco fue permanente. Éstas son: el contraste oficial, la marca de localidad -ambas formalizadas por el mismo marcador-, y la marca del platero autor de la obra.

2.1 El contraste oficial

La marca más cualificada era la del contraste oficial porque verificaba la naturaleza de la pieza y certificaba que ésta se ajustaba a la ley de los materiales preciosos. El contraste estaba obligado en las piezas fabricadas en plata, de ahí su nombre

¹⁴⁵ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. Mano 4, p. 105 y 105v. XVIII kalendas de julio. Guillem Çelhom manda vender un *anap dargent daurat dins e fora ab un escudet a senyal real dins e marcat de Valencia*

¹⁴⁶ En este sentido, SUBIAS GALTER, J., “El retablo de plata de la Seo de Gerona”, Conferencia pronunciada en la Caja de Jubilaciones de Barcelona, 21 de junio de 1954, p.225, explica que Pere Bernes, en el retablo de la catedral de Gerona, dejada plasmada su autoría en una inscripción esmaltada, en el centro de la predela: PERE BERNES ME FEU”, en 1358.

¹⁴⁷ SANZ SERRANO, M^a J. “Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado” en *Laboratorio de Arte*. 12. Sevilla, 1999, p. 47.

de Plata de Ley. Esta ley no siempre ha sido la misma, sino que su pureza ha variado con el devenir histórico, aunque lo más usual ha sido confirmar la calidad de la pieza mediante el contraste personal del marcador.

La figura del marcador oficial era elegida por el rey o por los representantes municipales y su cargo tenía una duración anual, aunque en ocasiones esto no se cumplía y podía alargarse unos años más.

En el siglo XVI se establecieron ordenanzas que dictaban a los plateros la obligación, una vez finalizada la obra, de colocar en primer lugar la marca personal del artífice, aceptando, de este modo, la responsabilidad de la pureza del material empleado. Posteriormente, se llevaba la pieza al ensayador o marcador de la ciudad, quien, tras un examen minucioso y aplicando los diferentes métodos de ensayo, certificaba su calidad. A continuación, el marcador estampaba la marca de la ciudad y la suya propia -llamada contraste-, otorgando garantía para el comercio de la pieza.

En 1548 Jeroni Blasco, clavario del oficio, Juan Abarca y Pere Duarte, mayorales, interponen en el proceso del *Offici de argenters* contra el Mustaçaf de la ciudad, el síndico y el Racional de Valencia, una petición de reconocimiento de *ferma de dret*, por la que defienden que la corporación de plateros gozaba desde antiguo de la posesión del marcaje y de los pesos del oro y la plata, según habían ratificado el 10 de octubre de ese año ante el gobernador. Además, requirieron al Mustaçaf, al síndico y al Racional de Valencia que se realizara un llamamiento con la obligación de cualquier platero de pesar el oro y la plata anualmente ante el marcador oficial, Francesc Sunyer. La omisión de esta obligación conllevaría, transcurridos 30 días desde la finalización de la obra, a una penalización de 20 sueldos por pieza. A su vez, se informaba de que esta indicación era nueva, *insolita e inacostumada in lo offici de argenters*, por lo que tampoco estaba recogida en los capítulos ni ordenanzas¹⁴⁸.

Sin embargo, la actuación de algunos marcadores muy rigurosos o con métodos de ensayo problemáticos originó protestas por parte de los plateros que, unido a una relajación temporal de las autoridades sobre el control de la calidad, conllevaría al descuido y frecuente abandono de la costumbre de marcar las piezas durante largos períodos.

Existe una dificultad importante para distinguir la marca del artífice de la del marcador, en los casos en que ambas son nominales. Los diferentes estudios en que se recogen los nombres de los marcadores de cada población permiten solventar algunas incógnitas, aunque, lamentablemente, faltan muchos por determinar. El profesor Cruz Valdovinos describe un método para reconocer la marca oficial: “Si no consta documentalmente quién es el marcador, puede recurrirse a un criterio no demasiado

¹⁴⁸ ARV. Gobernación. 1548. Sig. 2553. Mano 4, fol. 196. P.44. 20 y 22-XII-1548. ARV. Gobernación. 1548. Sig. 2553. Mano 5, fol. 206-207. 22-V-1548. *Ad calcem* el 24 de diciembre de 1548 Pere Luis Suñer, *menor de dies*, pide una corrección de la provisión y declara que se lo ha comunicado al Mustaçaf y a Francesc Sunyer, *major de dies*. El 4 de enero de 1549 se da copia y traslado.

científico, pero que empíricamente se ha revelado acertado: si una marca nominal va unida o muy próxima a la de localidad o cronológica, suele corresponder al marcador, sobre todo si existe otra marca nominal más alejada, que sería del artífice. Si no se da esta circunstancia, aún puede aplicarse un criterio racional y cuantitativo: si se observa la frecuente aparición en muchas piezas de una marca nominal acompañada de otra que varía, presumiblemente la que aparece con más frecuencia corresponde al marcador”¹⁴⁹.

Asimismo, la duplicidad laboral del platero marcador conlleva otra dificultad añadida para poder diferenciar su marca personal cuando actúa como artífice o como contraste oficial. De este modo, cuando aparece una sola marca es difícil saber si pertenece al marcador como autor o a otro platero que no habría colocado su marca. Sin duda, la investigación y la aparición de documentos que ofrezcan información sobre los contrastes oficiales será determinante para un mejor conocimiento de este desempeño profesional.

A partir de 1730, el nombramiento del marcador, anteriormente elegido por el rey o por las autoridades municipales, pasa a efectuarlo el Colegio de Plateros de la ciudad de Valencia, por lo que los plateros consiguieron que “el *contrast* ó ensayador fuese uno de su colegiales. Los mayores marcadores del Colegio debían tener custodiadas en un arca de dos llaves, una para cada uno, las ordenanzas, los marcos, los buriles, puntas y piedras de toque para desempeño de su encargo”¹⁵⁰.

2.2 La marca de localidad

El espacio geográfico donde se establece un centro platero y se producen piezas de platería controladas por un marcador requiere su propia marca; ésta es la llamada marca de localidad, que nos indica el lugar de fabricación. En ocasiones pertenecen a capitales de provincias, aunque también se encuentran centros en otras localidades importantes, tanto por el número de habitantes, como por su relación con sedes episcopales. La comarca de la Huerta de Valencia por ser una zona cercana y periférica de la urbe no dispuso de ningún centro platero, de este modo es la marca de Valencia la que figura en algunas piezas, confirmando el nexo con la ciudad¹⁵¹.

Las marcas de localidad pueden ser de tres modelos:

1.- Con los símbolos de la población.

¹⁴⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Lecciones sobre platería española”, conferencia dada en la Fundación BBVA. Madrid, 2001, p. 40. En este sentido, SANZ SERRANO, M^a J., “Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros”, *Laboratorio de Arte*, 1. Sevilla, 1988, p. 105, opina que identificar la marca situada bajo la localidad como la del contraste no es un método riguroso, porque no todas las piezas siguen este sistema. Coincide en señalar las referencias documentales como elementos verificadores de un autor o fiel contraste.

¹⁵⁰ CRUILLES, Marqués de, *Los gremios de Valencia*. ob. cit, p. 174.

¹⁵¹ COTS MORATÓ, F. de P., “Plata en la iglesia de Guadassuar (ss XIV al XX)” en *Archivo de Arte Valenciano* XCIII. Valencia, 2012, p. 15, confirma que en el siglo XIII tan sólo era preceptiva la marca de la localidad donde se realiza la obra y señala que existieron en el Reino de Valencia, además de la ciudad de Valencia, tres poblaciones con privilegio de marca: Xátiva (1310), Morella (1320) y Sant Mateu (1393).

2.- Con el nombre de la población, entero o abreviado, en latín o en lengua vernácula.

3.- Con una fórmula mixta, con nombre y símbolo.

En Valencia se utilizan todas las fórmulas, dependiendo de la etapa histórica. Se conocen, al menos, cuatro diferentes marcas de la ciudad de Valencia desde el siglo XIV al XX:

1.- La primera marca de la ciudad de Valencia de nuestro trabajo se localiza en la peana de la arqueta de Alboraya, documentada en 1406 y posiblemente de la segunda mitad del siglo XIV. Se trata de un cuadrado que inscribe en dos líneas las letras “VA/LE” (Lám. XIV).



Lám. XIV. Marca de Valencia. S. XIV-S. XV

2.- En el siglo XVI la marca valenciana se caracteriza por las letras “VALE” en una línea y corona real en la zona superior. Los dos ejemplos, cáliz y relicario, conservados en la parroquia de Torrent, exhiben un fuerte desgaste en las letras (Láms. XV y XVI).



Láms. XV y XVI. Marca de Valencia. S. XVI

3.- El tercer modelo de la marca valenciana queda reducida a una “L” coronada. Su instauración debió de ser a lo largo del siglo XVII, aunque no se presenta en ninguna de las obras de ese período conservadas en la zona. Esta marca ha sido la más perdurable, puesto que pervive hasta finales del siglo XIX, cuando desaparece el Colegio de Plateros. Las obras de los siglos XVIII y XIX son las que muestran un mayor número de marcaje triple, con la marca de ciudad, porque a partir de las Ordenanzas de 1733 se hizo obligatorio (Láms. XVII-XIX).



Láms. XVII-XIX. Marcas de Valencia. Ss. XVII-XIX

4.- Finalmente, en el siglo XX, los plateros valencianos deciden utilizar como marca de localidad el escudo del ayuntamiento de la ciudad, basado en el escudo losanjado con cuatro palos de gules, flanqueado por dos “L” coronadas y con corona abierta en el timbre. Se omiten el murciélago y las ramas de laurel (Lám.XX). Se adjuntan dos ejemplos de obras de la primera mitad del siglo XX, una, de autor desconocido por marca frustra (Lám. XXI) y la otra, en una obra del platero José David (Lám. XXII).



Lám. XX. Escudo de Valencia. Láms. XXI-XXII. Marca de Valencia. S. XX

2.3 La marca de autor

Esta señal identifica al orfebre que realiza la pieza. A pesar de las ordenanzas que estipulaban su obligatoriedad, como ya se ha señalado, con frecuencia se omitía la marca de su artífice, por motivos diversos. En otros casos, cuando aparece, no se dispone de la información necesaria para una correcta designación. Algunos plateros llegaron a tener varias marcas a lo largo de su vida¹⁵², aunque, lo frecuente era disponer de una sola que le identificaba en su trayectoria profesional.

Generalmente están conformadas con perfiles rectilíneos o curvos que inscriben iniciales, apellidos, o un logotipo de varias letras o dibujos. Se pueden disponer en una o dos líneas, cuya lectura es de arriba abajo.

En la zona analizada las escasas piezas marcadas se encuadran dentro de dos modelos, las formadas por iniciales y las realizadas de forma nominal.

¹⁵² COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros Valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. Valencia, 2005, ofrece varios ejemplos de esta diversidad de marcas.

El primer grupo, formado por las marcas con las iniciales del nombre y apellido, impide obtener una información completa del autor de la obra. Disponemos de una pieza, la cruz de Rafelbuñol, datada a finales del siglo XIV y principios de XVI, que es la más antigua que exhibe una posible marca de autor. Está señalada como “QI” en diferentes lugares del anverso de los brazos de la cruz (Lám. XXIII).



Lám. XXIII. Marca de autor. Rafelbuñol

El resto de obras con marcas de iniciales se centran en el siglo XVIII, centuria donde se aprecia un aumento de piezas marcadas, debido a la obligatoriedad del triple marcaje instituido en las Ordenanzas de 1733. Así, se distinguen marcas en el hisopo de Aldaya -1ª mitad- (Lám. XXIV), en el portapaz de Burjasot -1751- (Lám. XXV) y en la Veracruz de Silla –segundo tercio- (Lám. XXVI). En ninguna de ellas se ha logrado identificar a su autor ni al contraste, aunque la marca valenciana ratifica su conexión con el centro platero de la ciudad.



Láms. XXIV-XXVI. Hisopo de Aldaya. Relicario de Burjasot. Veracruz de Silla

El segundo grupo de piezas lo constituyen aquellas obras con marcas nominales, que hacen referencia al nombre y/o apellido del platero. Puede estar completo o parcial, lo que favorece una posible identificación de su autor que, junto a documentación contrastada, podría conducir a la confirmación de la obra.

Entre las piezas estudiadas con marca de nombre, sólo una pertenece al siglo XVII, concretamente en 1640 la custodia de Rocafort exhibe la marca “RODA” que puede pertenecer a uno de los dos plateros valencianos de esta cronología: Agustí Roda o Blai Roda, a falta de documentación específica que lo confirme (Lám. XXVII).



Lám. XXVII. Marca de apellido. Rocafort

El siglo XVIII ofrece un número más elevado de objetos marcados y una variedad de formas de marcas con apellidos. Aparecen dispuestas en dos líneas, como “TARA/MA__”, correspondiente al platero cordobés Francisco Sánchez Bueno Taramas¹⁵³, quien realiza un cáliz -conservado en la actualidad en el convento de Massamagrell- en el segundo tercio del S. XVIII, 1738-1758 (Lám. XXVIII), o el de “PERA/LES”, de la cruz de Silla, obra de Silla Luis Tomás Perales¹⁵⁴ del último tercio del siglo XVIII (Lám. XXIX). El platero cordobés Manuel Repiso¹⁵⁵, en cambio, prefirió disponer su sello en dos líneas, donde la primera ofrece el grueso de la palabra y la segunda la letra “O” final: “REPIS/O”, como muestra un cáliz conservado en Massamagrell, datado en el último tercio del XVIII (Lám. XXX).



Láms. XXVIII- XXIX. Marcas de apellidos en dos líneas. Lám. XXX. Marca de autor

¹⁵³ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008. pp. 799-801, documenta a Francisco Sánchez Bueno Taramas entre 1738 y 1757 y un total de 18 piezas en la provincia de Badajoz. SANZ SERRANO, Mª J., “Un original modelo de bandejas rococó” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, p.348, señala 1791 como año de su fallecimiento.

¹⁵⁴ Véase COTS MORATÓ, F DE P., *Los plateros valencianos*. ob. cit., pp. 644-647.

¹⁵⁵ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “Cuatro piezas de la plata cordobesa en la provincia de Cuenca” en RIVAS CARMONA, J. (Coord.): *Estudios de platería San Eloy*. Murcia, 2005, pp. 254-255. La autora localiza al platero entre 1750 y 1822. Lo califica como un platero “que representa la evolución del rococó al neoclásico”. Hubo en Córdoba dos maestros con el apellido Repiso, Manuel y Francisco, si bien el más importante fue Manuel, con obras repartidas por toda España y del que se conocen dos marcas REPIS/O hasta 1783 y, a partir de 1784, M/REPISO, según estudio realizado por CRUZ VALDOVINOS, J.M. y GARCÍA Y LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 144-146, los autores se decantan a unificar estas dos marcas en un mismo artífice.

PLATEROS VALENCIANOS

Es necesario realizar una pequeña aproximación al colectivo platero valenciano al entender que las obras conservadas en la comarca de nuestro estudio debieron de estar creadas –en su gran mayoría– por plateros de la ciudad de Valencia, al ser éste el centro productor platero más cercano a la zona, por no existir ningún foco en esta comarca, y por suponer que los potenciales clientes de ella debieron de acudir a los adyacentes artistas valencianos. A pesar de la escasa documentación encontrada que ratifique esta tesis, ha de confiarse que en futuras investigaciones se obtengan referencias relativas a esta conclusión.

Conocer el origen de los primeros plateros que trabajaron en la ciudad una vez finalizada su conquista, sin duda, es tarea importante y difícil por la parvedad de noticias documentales. Sanchís Sivera indicó una elevada inmigración de plateros en los primeros años de la formación del reino y, admitiendo la escasez de datos escritos, reconoce una completa organización profesional, desarrollada y favorecida como consecuencia de la expansión religiosa¹⁵⁶. Igual Úbeda, posteriormente, aseveró que “ninguno de los plateros cristianos que entonces, al promediar el siglo XIII, trabajaban en Valencia, era valenciano”, y con ello hacía referencia a los años inmediatamente posteriores a 1238, en que este oficio debió de estar dominado, obviamente, por población musulmana. En este sentido, observa que el rey Jaime I, en el *Llibre del Repartiment*, distribuyó tierras, casas e, incluso, un obrador a sus seguidores, entre ellos, los plateros Guillermo Arnal, Guillermo Gasch y otro nominado Juan; además, se ocupó de entregar los bienes del platero musulmán, Mahomet Adeni, a un ciudadano tarraconense. En consecuencia, los artesanos musulmanes fueron desplazados por cristianos o judíos, a quienes el monarca favoreció concediendo el privilegio de poder ejercer su arte y establecer obradores¹⁵⁷.

En 1248, sólo diez años después de la entrega de Valencia, ya parece haberse establecido un núcleo platero valenciano, puesto que el monarca recurre a García Arnaldo, platero habitante de Valencia, para acuñar moneda, y, en 1274, cuando viaja al Concilio de Lyon para su coronación, encarga la corona a plateros valencianos¹⁵⁸.

¹⁵⁶ SANCHÍS SIVERA, J., “Arqueología y arte”, ob. cit., p. 934: “Excusado es decir que esta organización debía responder a la inmensa producción de objetos, especialmente de los destinados al culto, pues por todas partes se levantaban templos y se erigían iglesias”. SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, ob. cit., p. 7, redundando en la idea de la inmigración de plateros a tierras valencianas para sustituir a los desplazados orfebres musulmanes, constituyendo un centro platero de gran esplendor y florecimiento.

¹⁵⁷ IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros*, ob. cit., p.32. Asimismo, GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia*, ob. cit., p. 10, sostiene que el origen del oficio de los plateros en Valencia es muy anterior a la conquista de Valencia señalando que “entre los musulmanes había ya consumados maestros en el arte de la orfebrería”. En este sentido, TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “Los *orebçes* del rey Alfonso X en Murcia” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006, pp.695-707, se centra en los primeros plateros afincados en las tierras murcianas tras el Repartimiento de 1266, matizando las concesiones otorgadas a los orfebres mudéjares.

¹⁵⁸ SANCHÍS SIVERA, J., “Arqueología y arte”, ob. cit., p. 934, afirma que Arnaldo García (invierte el orden del apellido) fue el autor de un sello real en el “que aparece el monarca en sitial románico, y, al reverso, montado en trotón engualdrapado y galopante”.

Precisamente, décadas después, a partir de 1282, encontramos algunas escasas, pero trascendentes, noticias relacionadas con plateros valencianos. De este modo, tenemos constancia de siete plateros que son habitantes de la ciudad de Valencia: Bonaseyna de Cany¹⁵⁹, los judíos Jusseffus¹⁶⁰ e Içach Salamó, Jaume Sentboy¹⁶¹, *En Johan, argenter*¹⁶², Guillem de Calidis¹⁶³ y *En Girarch, argenter*¹⁶⁴, que están activos entre 1282 y 1299.

Son escasas las referencias concretas al oficio de platería, aunque valiosas. Se muestran relacionadas con Jaume Sentboy, quien es citado el 6 de agosto de 1282 en un acto de empeño –*penyores*– impuesto a Miquel Senata, condenado por el Justicia de Valencia a pagar 11 libras a Marc Seguas; para ello, vende, según fueros, un *anap*¹⁶⁵ de plata, todo blanco, con señal de Valencia, que está bajo su custodia y pesa dos marcos y cuarto por onza¹⁶⁶. En otra ocasión, en julio de 1284, el mismo platero, Jaume de Sentboy, es nuevamente citado en una sentencia en la que se ordena, según los fueros, la venta del obrador de *Johan Daulsan lo que es en la plasa de la Figuera* y, además, se detalla que era utilizado por En Jaume de Sentboy, quien habitaba en la *Argenteria*¹⁶⁷. Esto demuestra, que ya existía un foco platero valenciano con varios talleres en actividad, cuyos artífices son residentes de la ciudad.

Es importante señalar que, tras la ocupación, la transacción de empeños tuvo cierto desarrollo en la sociedad valenciana. Estuvo directamente relacionada con el oficio de plateros y fue reglamentada en los Fueros, concretamente en el Libro VIII, rúbrica II, titulada “*De penyores*”¹⁶⁸.

A pesar de disponer, tan sólo, del nombre de siete plateros valencianos en la documentación examinada del siglo XIII, su número puede ser ampliado si se admiten los

¹⁵⁹ ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1295-1296. Sig. 2631. 5-V-1295. Bonaseyna de Cany firma como testigo en un acta.

¹⁶⁰ ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1295-1296. Sig. 2631. 13-VIII-1295. Interviene en el acta del nombramiento de un procurador, también judío.

¹⁶¹ ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1295-1296. Sig. 2631. 9-III-1296. Jaume Sentboy, *argenter*, aparece en la venta de una barca. ARV. Protocolo de Guillermo de Vilardello. 1307. Sig. 2836. Sin datación por la deficiente conservación del documento. Jaume de Sentboy es citado como testigo.

¹⁶² ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. Mano 2, p. 16. Guillem Catalá, prestamista, libra algunos objetos de plata, empeñados por el platero En Johan, entre los que destaca un copón o vaso, con el pico roto, dorado en su interior y que muestra marca de Barcelona. Pesa once onzas y media y está empeñado por 112 sueldos: *un anap dargent trencat el cano daurat dins la copa senyalat ab senyal de Barçhelona, la qual pesa XI onçes e quarta lo qual te enpenyora a den Johan argenter per XCII sols*.

¹⁶³ ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1299. Sig. 2811. 12 kalendas de agosto de 1299. Figura firmando como testigo en varias actas.

¹⁶⁴ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. Mano 3, p. 84v. 17 kalendas de junio. *En Girarch argenter* manda al corredor Pere de Senpol la venta de seis mallas de plata doradas, cinco anillos dorados, uno con piedra morada, un segundo con la marca de un águila y otros tres con piedras moradas: *VI malles dargent sobredaurats e V anellos dargent sobredaurats, la I ab pedra moradae laltre ab senyal daguilla e les III dargents ab pe[]s morades*.

¹⁶⁵ Vaso o copa grande para beber.

¹⁶⁶ ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. N° 2. 6-VIII-1282.

¹⁶⁷ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. N° 4 y 4 bis. Mano 4, p. 105 y 105v. 18 kalendas julio.

¹⁶⁸ COLÓN, G., GARCÍA, A., *Furs de València*. Barcelona, 1994, pp.121-145.

plateros documentados en los primeros años del siglo XIV, puesto que, al menos, los citados hasta 1315 debieron haber nacido y recibido su formación en las últimas dos décadas del XIII. En consecuencia, se debe reconocer como orfebres del último cuarto del siglo XIII y principios del XIV a Pere Alemany, En García, Pere Adrover, Guillem Bacalleri, Arnau de Caldes, Bernat de Claperis, Domingo Dollit, Berenguer Dorrius y Guillermo Venrell.

El aumento de noticias de plateros en el siglo XIV centuria es significativo con respecto a la anterior; no obstante hay que señalar que han sido más prolíficas en temas ajenos al propio oficio. De este modo, son frecuentes las actas en las que los plateros realizan transacciones comerciales de ventas de casas, censales o tierras, efectuando contratos de alquiler o de administración de bienes, en contratos jurídicos de diversa índole. Son abundantes las referencias sobre compra-venta de viviendas, actuación muy frecuente en la sociedad medieval, ejecutada de forma continuada por los plateros valencianos porque, a la par de reflejar un *status* social acomodado, era un método sencillo de conseguir la condición de ciudadano y habitante de la localidad para aquellos artesanos provenientes de otros lugares. Los plateros foráneos obtenían la ciudadanía momentáneamente en el acto de adquisición de la vivienda, puesto que ello implicaba la intención de permanecer en el lugar, obviando el transcurso de diez años establecidos por el *ius commune* para el ejercicio de determinados oficios públicos¹⁶⁹.

Con relación a los apellidos, éstos pueden revelar los lugares de su procedencia, aunque su asentamiento en Valencia pudo estar protagonizado por generaciones anteriores. En este sentido, aparecen denominaciones de origen francés: Aujnot, Asesgeius, Aries, Ollans, Perpinyá, Solerio; de ascendencia italiana: Bonaseyna (lombardo), Juliani, Petri, Poneri, Stephani; de Cataluña: Caldes, Abella, Capellades; de Teurel: Montalbán; de Castilla: Riello, Aguilar, e, incluso, los apelados Despanya, Spanyol podrían hacer alusión a una ascendencia diferente. La amplia presencia de plateros italianos, galos o flamencos, especialmente en la primera mitad de la centuria, manifiesta la aceptación de las aportaciones e influencias artísticas determinantes en el panorama cultural valenciano.

La transmisión del oficio de padres a hijos fue una actuación muy frecuente en la sociedad medieval y ello queda plasmado en la aparición de plateros con el mismo apellido, que avisa de la existencia de sagas familiares en una misma profesión.

En torno a los considerados principales plateros de esta centuria tenemos algunas noticias novedosas que permiten incorporar información a la ya publicada. Pere Bernes se presenta como el primer platero real conocido del siglo XIV y afamado artífice desde 1341. Su actividad transcurre durante, al menos, 40 años, en los que trabaja para diversos

¹⁶⁹ OBARRIO MORENO, J.A., “La rúbrica *De civilitate concedenda* en la tradición romanística” en *Revista General de Derecho Romano. Iustel*. Madrid, 2012, pp. 1-39. Realiza un estudio sobre la adquisición de la ciudadanía por razón del origen, bien por nacimiento, por vía civil o eclesiástica, o por domicilio permanente, cuyo conjunto de supuestos se aplica en el ámbito de los plateros.

miembros de la Casa Real aragonesa. Bertomeu Coscollá, de forma incuestionable, se presenta como uno de los más prestigiosos maestros de platería de la segunda mitad del siglo XIV y de las tres primeras décadas del XV, además de ser un personaje influyente en el aspecto mercantil y comercial. Son muchos y variados los documentos en donde participa, bien como testigo, bien como protagonista de la transacción, ya sea en compra-venta de censales, adquisición de madera, recibos de herencias, etc. No obstante, las referencias analizadas permiten otorgar merecida importancia a otros plateros de la época, como Pere Alemany, quien recibe, en 1305, del rey Jaime II un privilegio para su protección y salvaguardia en los actos de contratación, compras y viajes, o Jaume Anglés, beneficiado por Alfonso I, quien le concedió poder establecer a cuatro artistas italianos en su taller, en 1330.

Innegable importancia adquieren los escasos documentos que ofrecen testimonios relacionados con obras artísticas de nuestra comarca de estudio. Sin duda, es relevante el acta notarial que recoge el pago de la cruz de plata para la parroquia de Santa María de Foios, realizada por el platero valenciano Ginés Bonasenya, en 1330¹⁷⁰. Al igual que otras referencias de la comarca, como la relacionada con el platero Arnau Catarrera quien, en diciembre de 1336 arrienda unos terrenos en el término de Patraix, en *l'orta de Valencia*¹⁷¹; el alquiler de terrenos en el término de Rafalmudrany, en la *orta Valentiae*, por Bernat Portell, platero habitante en el periférico, entonces, término de Ruzafa, en 1344¹⁷², o la compra de censales sobre varias propiedades en Alboraya por parte del platero Bernat Daries, en 1388¹⁷³.

Los plateros localizados en el siglo XIV suman un total de 96 plateros, lo que supone un aumento sustancial respecto a la centuria anterior y concede la importancia de Valencia como núcleo platero destacado. Se deben incorporar a este listado los plateros de los primeros años del siglo XV que por motivos diversos no aparecen documentados antes de 1400, aunque su nacimiento y formación debieron producirse en las últimas décadas del XIV. Es el caso de más de 30 plateros, de los que citamos, a modo de ejemplo, a Manuel Fexes, Mateo Agut, Ramón Sulo, Pere Guillami, Gabriel Garabeller, Joan D'Albarrazi, Pere de Vilafranca, Pascual Castelló, entre otros. Por este motivo se puede afirmar que en la ciudad de Valencia durante el siglo XIV el colectivo de plateros debió de computar una cifra que podría superar los 150 artesanos.

Consecuencia del desarrollo económico que experimenta el Reino de Valencia en el siglo XV, basado en la agricultura, la artesanía y el comercio, así como del crecimiento demográfico y urbanístico de la ciudad, resulta un notable incremento en las referencias documentales de la actividad cotidiana y profesional de los plateros. Por tanto, el número

¹⁷⁰ ARV. Notal de Pascual Vallebrera. 1330-1331. Sig. 2833. 22 agosto de 1330. La obra no se conserva.

¹⁷¹ ARV. Protocolo de Bernat Costa. 1336. Sig. 2801. 10 *kalendas* de diciembre, 1336.

¹⁷² ARV. Protocolo de Domingo Molner. 1344. Sig. 2879. 8, octubre de 1344.

¹⁷³ APCCV. Protocolo de Bernat Gil. 1388. Sig. 325. 18-20, octubre de 1388.

constatado de individuos que realizan esta ocupación en la ciudad de Valencia en esta centuria se eleva, al menos, a 360 plateros¹⁷⁴.

Este conjunto incluye un grupo que ejerció entre los dos siglos, a partir de la segunda mitad del XIV y primeras décadas del XV, como Pere Capellades, Pere Cortés, Bertomeu Coscollá, Joan Diona, Gisbert Dabellá, Bernat Daries, Arnau y Bernat Benencasa, Guillem Castelló, Bernat y Simó Lleopart, Manuel Fexes, Miquel Marçal, Nicolás Casavell, Nadal del Bosch, Pascual de Montalbán, Francesc Ferrer, Francesc Ponç, Marc Cesollés, Pere Spanya, Pascual Riello, Raimón Sala y el platero judío Salomón Arrany. Igualmente, hay que mencionar los que figuran en los primeros años del siglo XV, sin referencias documentadas anteriores a 1400, pero que, sin duda, debieron formarse en las décadas finales del siglo XIV, por razones evidentes de edad mínima para proceder en actos notariales. En este grupo se encuentran Bertomeu Oliva, Antoni Bertomeu, Lluís Adrover, Mateu Agut, Joan de Albarrazi, Joanes Scrivá, Francesc Mena, Joan Aneguy, Joan Castell, Gabriel Ballester, Francesc Martí, Pere Vilar, Lluís Portell, Lorenzo Torres, Jaume de Vera, Jaume Valero, Pere Egidio, Joan Mas, Berenguer Motes, Joan Marco, Bernat de Arres, Francesc Ros, Juliá Rigau, Joan Rigau, Taxo Rigau, Lázaro Dalamanya, Jaume Soriano, Ramón Polo, Pere Solá, Joan de Sobirats, Bertomeu Pérez, Pere Salamanca, Antoni Merla, Pascual Castelló, Pere de Vilafranca, Pere Bernal, Pascual Simonis, Pere Guillami, Joan de Galbes, Antoni Carbonell y Joan Fabra.

A pesar de este elevado número de plateros no todos llegaron a obtener fama y prestigio. Efectivamente, la mayoría debieron de ser buenos artesanos, empleados en su oficio de modo convencional y rutinario, mientras que sólo unos pocos alcanzaron notoriedad. La documentación, en este sentido, actúa de forma precisa porque, por lo general, los plateros que protagonizan un mayor número de actos son aquéllos que gozaron de reconocimiento y reputación en su parcela. En este grupo se encuentran orfebres de los que se han recogido nutridos datos, bien por temática artística, bien por otros contenidos. Así, los plateros Luis Adrover, Vicent Adrover, Pere Capellades, Joan Castellnou, Francesc Cetina, Bernat Daries, Manuel Escrivá, Joan de Galbes, Leonart Llacer, Francesc Martí, Pascual de Montalbán, Jaume Pérez junior y Joan Pérez aparecen en un número alto de documentos, entre los que se contemplan actas de algunas de sus creaciones. En cambio, con Gisbert de Abellá, Pere Adrover, Nadal del Bosch, Bonanat Magrinyá, Bertomeu Oliva, Bertomeu Pérez, Domingo Pérez, Jaume Pérez, Lluís Pérez, Juliá Rigau y Pere Salamanca la investigación no ha proporcionado datos sobre su obra, pero se presentan como plateros de referencia para este colectivo.

¹⁷⁴ DALMASES BALANÁ, N. de, "Aproximación a la orfebrería borgiana", en *Los Borja. El mundo gótico al Universo renacentista*. Valencia, 2001, p. 193. La profesora establece el número de plateros y orfebres activos en la ciudad de Valencia, desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XV, cercano a los cuatrocientos ochenta artífices, tanto los plateros locales como los foráneos, entre los que se encontraban barceloneses, italianos, alemanes y flamencos. SANCHÍS SIVERA, J., "Arqueología y Arte valencianos", ob. cit., pp. 942-944, relaciona, por orden alfabético, los plateros documentados de los siglos XIV y XV, los cuales coinciden, en su gran mayoría, con la relación que se presenta en este trabajo. Con todo, como resultado de futuras investigaciones podría verse incrementada la relación de este colectivo.

La escasa intervención de algunos plateros en las referencias notariales no ha mermado la aportación de noticias sobre sus producciones, actualmente desaparecidas en el mayor número de casos. En este grupo se encuentran los plateros Nicolás Anglesola, Armano, Berenguer Alegre, Bernat Benencasa, Joan Benet, Joan Berenguer, Guillem Brisel, Dionis Capellades, Jaume Castellnou, Pere Cerdá, Bertomeu Cruylles, Nadal Davo, Joan Diona, Pere Eiximenis, Manuel Fexes, Domingo Gosálvo, Joan de Gualeres, Nadal Mestre, Joan Olzina, Pascual Sibiula, Francesc Valls y Vicent Vives. Es de destacar que de Bernat Joan Cetina se han localizado pocos datos en los años finales del XV, sin embargo sus referencias se amplían en la centuria posterior, erigiéndose en uno de los más importantes plateros del siglo XVI.

Con relación a la procedencia de este colectivo hay que destacar que, en este período, se observa una clara reducción de apellidos extranjeros con respecto al siglo anterior. Son varios los artistas extranjeros que, atraídos por el excepcional progreso del Reino de Valencia, se establecieron o negociaron en la ciudad. Está acreditada la presencia de artífices franceses, como el galo Joan Castell, procedente de París¹⁷⁵, y Benedicto Bresso, habitante de la ciudad de Santa María de Podio, quien se encuentra en Valencia redactando su testamento en abril de 1415. De Alemania procedía Teodorico de la Vort, oriundo de Bostoducis en 1415¹⁷⁶, al igual que Armano, *aurifex natione alamanus degens in civitate Valentiae*, documentado en 1464, trabajando en varias obras para la Catedral de la ciudad¹⁷⁷. Italia fue el país de origen de Bernabé de Tedeu, quien, en 1496, al comprar una casa se le define como natural de Pisa y habitante de Valencia.

Durante el primer tercio de este período, Bertomeu Coscollá se convierte, al igual que ocurriera en el último tercio del siglo XIV, en uno de los personajes más influyentes de la platería valenciana. Se han localizado numerosos documentos de censales, pleitos, compra-venta de casas, recibos, albaranes, etc., que reflejan una intensa actividad comercial con individuos de diferentes poblaciones cercanas a Valencia, ubicadas en la comarca de la Huerta, como Foyos, Masalfassar, Massamagrell y Tavernes Blanques¹⁷⁸. El vínculo del artista con esta comarca está determinado además por otros nexos, como varias propiedades rurales que mantuvo el matrimonio en esta zona, o, incluso, por la existencia de una partida llamada “término de Coscollana” (hoy desaparecida), en clara relación con su apellido.

Pere Capellades, activo desde las dos últimas décadas del XIV y las primeras del XV, fue otro de los orfebres destacados. Además de noticias de algunas de sus producciones, se le encuentra en asuntos de temática variada, como ventas de propiedades, redacción de cartas nupciales, etc. También el platero Lope de Salazar tuvo

¹⁷⁵ DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació al seu estudi)*. Barcelona: IEC, 1992, Vol I., ob. cit., p. 51.

¹⁷⁶ ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 817. 4 y 16-IX-1415.

¹⁷⁷ ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1464. Sig. 3680. 1-II-1464.

¹⁷⁸ ARV. Notal de Francesc de Monzón. 1417. Sig. 2637. 1417, septiembre 18, Valencia. Bertomeu Coscollá interviene en la venta de un censal sobre una casa en Tavernes Blanques.

taller abierto en la parroquia de Santa Catalina de Valencia, donde permaneció activo hasta 1508, fecha de su muerte¹⁷⁹.

La observación de los documentos aporta una gran variedad temática de actos en los que interviene habitualmente el colectivo de la platería. Los negocios, las transacciones y las actuaciones alcanzan cualquier ámbito: civil, mercantil, privado o público, particular o general. Entre ellas, cabe destacar las relacionadas con la esclavitud, institución admitida y desarrollada durante la Edad Media y Moderna en todos los reinos peninsulares, en los que Valencia no estuvo ajena¹⁸⁰.

La compra-venta de viviendas o su alquiler fueron prácticas asiduas entre plateros, favorecidas por los estrechos vínculos profesionales surgidos entre los miembros de una misma corporación. Son muchos y variados los ejemplos de este tipo de transacciones, estando ubicados los inmuebles, en la mayor parte de las ocasiones, en la calle de la Argentería, aunque también los hay en otras parroquias cercanas.

Con referencia a la composición del oficio de la platería, los apellidos ofrecen una visión valiosa sobre la configuración familiar, en la que era usual que varios componentes de un mismo núcleo tuvieran idéntica ocupación. Si bien hay que matizar que la reiteración de un apelativo no siempre comporta vínculos familiares.

La centuria del XV se caracteriza por el incremento en las referencias documentales de la actividad cotidiana y profesional de los plateros que lleva a establecer un grupo de, al menos, 360 plateros. En este conjunto están también incluidos aquellos individuos cuya actividad se desarrolló entre los dos siglos, a partir de los últimos años del XIV y primeras décadas del XV, y los que figuran en los primeros años del cuatrocientos, sin referencias anteriores a 1400, pero que su formación se dio en las décadas finales del siglo XIV, por razones evidentes de edad mínima para proceder en actos oficiales. Este numeroso colectivo estuvo formado por artífices de diferente actividad, fama y suerte. En algunos se han averiguado datos sobre sus creaciones. Sobre otros, han sido nulas las reseñas de sus obras, pero su gran actividad notarial les establece como personajes de referencia en el conjunto platero. Con relación a la comarca de estudios se han localizado varias referencias, como la venta de un viñedo, en 1400, propiedad de Pere Capellades¹⁸¹; en 1421, el platero Bertomeu Pérez realiza la venta de un viñedo de su propiedad, sito en el término de Albal¹⁸²; o la venta de otro viñedo en el

¹⁷⁹ VENTURA CONEJERO, A., “El gremi dels argenters de Xàtiva i la custòdia del Corpus de Lope Salazar” en *Archivo de Arte Valenciano*, 2001, pp.23-24, analiza la obra de este platero y su relación con el colectivo platero.

¹⁸⁰ CANDELA GARRIGÓS, R., “El comercio de esclavos en la Sexona foral”, ob. cit., p.138: “Durante siglos, la esclavitud se admitió y se desarrolló en diferentes civilizaciones. Nació, se expandió y creció, no de manera espontánea e innata, sino a través de un largo proceso en el que las ideas, las costumbres, la cultura, la religión, las leyes y las relaciones sociales la favorecieron y la implantaron”.

¹⁸¹ APCCV. Protocolo de Lluís Lopis. 1400. Sig. 63. 20 de julio de 1400. Junto a su esposa, Bárbara, venden una caficada de viña en el término de Cotelles, situado en la comarca de la Huerta de Valencia, por 10 libras.

¹⁸² ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1421. Sig. 1266. 28 de noviembre de 1421.

término de Coscollana, *orte Valentiae*, propiedad del platero Lluís Adrover, en 1434¹⁸³; además del alquiler de una vivienda, sita en Alfafar, por el platero Leonart Llacer y su esposa, Caterina, en 1451¹⁸⁴.

La numerosa documentación consultada ha permitido analizar la procedencia de muchos de ellos, con una significativa reducción de apellidos extranjeros con respecto al siglo anterior. Con todo, quedan algunos apelativos que podrían tener raíces foráneas; se encuentran plateros italianos, franceses y alemanes, cuya participación artística debió producir intercambios culturales precisos. Varios de ellos participaron en actuaciones para la Catedral de Valencia, el más destacado fue el pisano Bernabé de Tadeu, quien realiza el retablo de plata del Altar Mayor de la Catedral de Valencia, junto a Bernat Joan Cetina y otros plateros.

En cambio, son menores las noticias sobre las relaciones con artífices de otros territorios peninsulares, aunque ello no impide conocer que existieron conexiones frecuentes de enseñanza, vínculos corporativos y acuerdos comerciales, así como una creciente demanda de obras valencianas en lugares cercanos (Castellón, Alicante, Cuenca) o más alejados, como Zaragoza, Tarragona o Barcelona. Este reconocimiento estuvo apoyado por la Casa real aragonesa que, entre numerosos encargos, prefirió a los plateros valencianos para la confección de dos vajillas: una para el rey Alfonso V, en 1419, y la segunda para el príncipe de Castilla y de Aragón, Alfonso de Portugal, en 1491, encomendada a Joan Benet y Bernabé de Tedeu.

La investigación ha permitido conocer numerosos datos sobre los plateros del siglo XVI, tales como la actividad cotidiana: actos económicos, oficiales, hereditarios y patrimoniales, ventas o arriendos de casas, de censales y tierras, concesión de procuras, redacción de cartas nupciales, en legados hereditarios, en la confección y publicación de testamentos, etc. De su análisis se han obtenido reseñas sobre la diferente posición social y profesional de sus miembros, acerca de las condiciones económicas de los plateros activos o de sus familias tras el fallecimiento del artífice.

El siglo XVI ofrece el nombre de 514 plateros. Es un número aproximado que podría superar los 550 orfebres, si se añaden aquéllos con una actividad distribuida entre los siglos XVI y XVII.

La existencia de relaciones comerciales y económicas con otros centros plateros nacionales, los vínculos profesionales entre plateros de un mismo centro, o las colaboraciones entre plateros y artistas de otros sectores, como pintores, escultores y

¹⁸³ ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1432-1434. Sig. 422. 11 de marzo de 1434. Lluís Adrover y Margalida venden a Pedro Rovira, canónigo de la sede de Valencia, una *cafinata* de viña en el término de Coscollana, *orte Valentiae*, por 26 libras. Firman como testigos los plateros Bertomeu Oliva y Bertomeu Pérez.

¹⁸⁴ APCCV. Protocolo de Pere Masó. 1451. Sig. 22859. 19 de octubre de 145. Arriendan a Martí Canyada, por cuatro años y 200 sueldos anuales, una casa situada en la plaza de Alfafar, recibida por Caterina en herencia de su padre Bertomeu Bellido, vecino difunto de Alfafar, el 3 de Febrero de 1450.

arquitectos fueron acciones habituales del conjunto platero valenciano, de los que destacaron algunos, más beneficiados, con una buena clientela, con amplia demanda y una extensa producción artística que les proporcionó compensaciones económicas. En cambio, las referencias sobre artesanos desfavorecidos, con deudas y penurias también están reflejadas en la documentación. Sobre ellos, se han detectado numerosos casos de plateros que abandonaron o cambiaron la profesión, otros que huyeron, lo que provocaba que sus esposas acudieran a los tribunales esperando una pronta solución. Sin duda, son interesantes los datos que reflejan las circunstancias políticas de la época, como pueden ser el rescate de cautivos cristianos, las campañas bélicas, para las que se les exigía cuantiosas tasas, o las epidemias de peste y otras enfermedades que afectaron a la población en esta centuria.

Este desarrollo de la platería valenciana queda patente en los documentos analizados. Los plateros de esta época han quedado registrados bien con datos de tipo corporativo, como participación en Capítulos del Oficio, con noticias sobre sus cargos de mayoral, clavario, entachador, etc.; por contratos de aprendizaje o por referencias comerciales, testamentarias, procesales y de cualquier otro ámbito. Determinar quienes fueron los principales plateros por medio de las reseñas notariales no sería exacto, porque figuran algunos orfebres con escasez de noticias, que pudieron haber realizado obras cuya autoría no está documentada. No obstante, el mayor o menor número de información registral sí puede acercarnos a un personaje influyente y, por tanto, revelar una justificable importancia profesional. Sin duda, Joan de Ayerve, Joan Berenguer, Martí García, Joan Calderón, Guillem Romeu, Jeroni Palau, Lope de Salazar, Francesc Carmelet son algunos plateros de los que no se tienen demasiados datos, pero de los que se han obtenido reseñas que acreditan una importante producción.

De igual modo, cierta profusión informativa, en la que apenas aparecen referencias artísticas, también puede desvelar una posición influyente entre los artífices de la época. Sin duda, Jeroni Blasco, Simó Botet, Bertomeu Calvo, Joan Dies, Baltasar y Joan Ferris, Pere Mir, Joan Nadal, Pere Prancudo, Lluís Queralt, Francesc Selma y Jaume Selma, entre otros, son plateros con numerosos datos que reflejan una actividad diaria y profesional ajetreada, con cargos corporativos distinguidos y relaciones acreditadas entre muchos de sus compañeros, lo que lleva a suponer que su actividad laboral correría paralela a la oficial.

Con todo y con independencia del número de registros conservados, en esta centuria se erigen como plateros principales: Eloy Camanyes, Bernat Joan Cetina, Pere Navarro Cetina, Lope de Salazar, Francesc Eva, Pere Culla, Joan Dies, Baltasar Bernabé de Tadeu, entre otros.

Durante el siglo XVII se produce una serie de condicionantes -la afluencia de metales preciosos y el desarrollo comercial mediterráneo, entre otros- que posibilitan un relativo enriquecimiento de la corporación platera valenciana permitiendo la constitución del Colegio de Plateros, en 1672. Ello incorpora un nuevo *status* a sus miembros que

pasan de menestrales a ser considerados artistas; además, se obtiene una importante liberación de impuestos, cargas y servicios que redundan en el desarrollo de la corporación¹⁸⁵.

Este progreso se refleja en la ampliación del número de plateros que figuran en el centro valenciano y en su producción. Gracias a la documentación del Archivo del Colegio de Plateros, conservado en el Archivo Municipal de Valencia, se ha podido obtener numerosas referencias sobre los plateros integrantes de la corporación valenciana. De este modo, se han logrado noticias biográficas, corporativas, relativas a su producción, obradores, marcas y actuaciones profesionales que han permitido conocer en mayor medida a los componentes del centro platero más importante del Reino de Valencia¹⁸⁶.

Entre los plateros destacados de esta centuria se puede señalar a Eloy Camañes, Marc Antoni Estrada, Vicent García, Vicent Gomis, Gaspar Lleó, Joan Baptista Navarro, Carlos Pavía, Miquel Riba, Bernat Ribes, Miquel Sabater, Onofre Rosell, Onofre Campell, Agustín Caldes, Joan de Liberni, Simón de Toledo¹⁸⁷ o Vicent Vilar.

Los Decretos de Nueva Planta, en 1707, comportaron la abolición del Reino de Valencia, sus fueros y derechos imponiendo el sistema centralista, basado en la monarquía borbónica. La llegada de la nueva dinastía implantó ideas de igualdad, en contra de los privilegios nobiliarios, lo que pretendía una revalorización de la dignidad social de los oficios. En este sentido, los plateros proclamaron la liberalidad de su arte, derivando en el establecimiento de medidas para evitar y castigar las falsificaciones y los fraudes. Pautas que pretendían evitar el desprestigio de la profesión, instaurando numerosas ordenanzas, a nivel nacional, para conseguir una estricta legalidad profesional¹⁸⁸. Las corporaciones locales fueron perdiendo importancia y poder por causa

¹⁸⁵ GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1985, pp. 20-25.

¹⁸⁶ COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI al XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005; *Ibidem*, “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVII”, ob. cit., pp. 133-148; *Ibidem*, “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVIII”, ob. cit., pp. 65-90. El profesor recoge en estas obras un buen número de noticias recogidas en una relación alfabética de los integrantes del colectivo platero que “permite conocer sus vidas minuciosamente, lo que supone un paso importante para situar sus obras existentes y las dudosas, pues el marco cronológico está perfectamente delimitado”.

¹⁸⁷ Autor de la cruz procesional de la iglesia de Tavernes Blanques, ejecutada en 1643, como se recoge en el acta notarial APCCV. Protocolo de Luis Pareja. 1643. Sig. 1637. 6-VI-1643. Formalización del pago a Simón de Toledo, quien recibe del Justicia del lugar, Jorge Solana, 195 libras, 40 sueldos y 9 dineros por el precio y valor del peso de una cruz de plata, de su caña de plata, del alma de madera y los tornillos de hierro: *ex pretio et valore cuiusdam crucis de pes de plata de la asta de la anima, de la anima de fusta y tornillos de ferro*. La obra desapareció el 17 de octubre del año 1691, como consecuencia del robo perpetrado en las dependencias de la iglesia en el que *quitaron una corona de plata, la pechina de bautizar y una cruz de plata con la imagen de Cristo crucificado*.

¹⁸⁸ COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría*, ob. cit.; COTS MORATÓ, F. de P., “Un real privilegio de Alfonso V”, ob. cit.

de una fuerte presión impositiva central que condujo a un creciente deterioro, totalmente evidente a finales del siglo XVIII¹⁸⁹.

No obstante, esta centuria se caracteriza por un notable incremento de plateros en el centro productor valenciano, así como por una mayor conservación de obras de autoría confirmada, repartidas en numerosas localidades de la Comunidad Valenciana. Es significativa la existencia de algunas sagas familiares, en las que pueden darse hasta nueve miembros, como la familia Ribes. Otras con personajes importantes son los Bellmont, Escrich, Navarro, Broquer, Cros, Fuster, Virto o Zaragoza. Entre otros, cabe señalar a artistas reconocidos como Jorge Entreaguas, Rafael Riva, José Ribes de Pelegrí¹⁹⁰, Manuel Vento, Juan Bautista Vento, José Ferrer, José Benet, José Broquer, Ramón Llansol, Bernat Quinzá, Gaspar Quinzá, Ignaci Entreaigues y José Crespo.

¹⁸⁹ GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. ob. cit., p. 26-30.

¹⁹⁰ CANDELA GARRIGÓS, R, "Notas sobre la platería de los siglos XVIII, XIX y XX de la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Xixona" en *El Programa*. Xixona, 2011, estudia la cruz procesional de la Iglesia Arciprestal de Xixona (Alicante), realizada en plata en su color con crucificado y adornos en plata dorada, es obra del platero valenciano José Ribes de Pelegrí y tiene como contraste a Luis Vicente, mayor. Exhibe sus marcas en la macolla y en la cruz, además de la "L" coronada, marca de Valencia.

II. ESTUDIO ARTÍSTICO DE LA PLATERÍA EN LA HUERTA DE VALENCIA

II.1. LA PLATERÍA DE LOS SIGLOS XIV AL XVI

A. LA PLATERÍA DE LOS SIGLOS XIV Y XV

El estudio de la platería de la comarca de la Huerta de Valencia en los primeros siglos tras la Conquista ha sido analizado desde un nutrido grupo de documentos pero sobre un mínimo conjunto de obras artísticas: tres piezas, que mantienen las características de la estética gótica; una obra, datada en la segunda mitad del siglo XIV, y las otras dos pertenecientes al XV. Las tres han quedado incluidas en el catálogo de obras de los siglos XIV al XVI, presentado al final del Capítulo II.1.

1. Consideraciones generales

A finales del siglo XIII y en los primeros años del XIV, el Reino de Valencia inicia una etapa de desarrollo artístico progresivo, promovida por la incipiente clase burguesa, la expansión mercantil mediterránea y el apoyo de la Corona. Los contactos con Italia, Francia y los países centroeuropeos se intensifican, a pesar de la decadencia económica y social de mediados del siglo XIV. Este período se caracteriza por importantes problemas demográficos -derivados de las epidemias de peste-, por convulsiones sociales, que afectan principalmente a las relaciones con las comunidades musulmanas y judías, y por las continuas guerras¹⁹¹.

En lo que respecta a la zona de la Huerta de Valencia, la conquista cristiana implicó una expulsión casi total de sus anteriores habitantes musulmanes y un reparto de sus propiedades entre los participantes de la guerra, como está recogido en el primer volumen del *Llibre del Repartiment* de Valencia, aunque se cuidó de mantener el funcionamiento de los sistemas hidráulicos, responsables de la productividad agrícola de la zona. Se implantó el sistema feudal, basado en propietarios nobles y vasallos campesinos que implicaba una serie de cambios en los espacios de trabajo y en los lugares de residencia de la Huerta. De este modo, a partir de las alquerías musulmanas se crearon pequeños señoríos, como Quart de Poblet, Mislata, Moncada, Manises, Paterna, Museros o Albalat dels Sorells, que se alternaron con las concesiones reales de grandes extensiones, lo que supuso un aumento de población importante que mantendrá relaciones comerciales directas con la capital del reino.

¹⁹¹ YARZA, J., “La Edad Media” en *Historia del Arte Hispánico*. T.II. Madrid, 1982, p. 211.

El Arte de la Platería, tras la conquista del reino, se consolidó tempranamente en la ciudad de Valencia donde progresó el núcleo platero más importante del reino. La creación de una cofradía bajo el patronato de San Eloy el 8 de Mayo de 1298, dedicada a la protección de los intereses profesionales de los plateros, confirma el rápido desarrollo alcanzado por esta actividad. La Corona de Aragón dispuso de buenos y consagrados orfebres que trabajaron en las ciudades principales, siendo Barcelona el núcleo más importante y reconocido en los siglos XIII y XIV¹⁹². Valencia, junto con Morella y San Mateo, también disfrutaron de virtuosos artesanos, si bien no alcanzaron el volumen de la ciudad catalana.

Con todo, el siglo XV supondrá un intenso incremento de talleres y orfebres en Valencia, consiguiendo una etapa de notable éxito artístico y un general florecimiento de las artes¹⁹³. Éste estuvo favorecido, en gran medida, por Alfonso el Magnánimo, quien, durante su reinado, ejerció un importante mecenazgo cultural desde Nápoles. La ciudad se convirtió en uno de los centros de proyección del Renacimiento hacia la Corona de Aragón. De este modo, durante la primera mitad del siglo XV aumentó la llegada de plateros de origen italiano y centroeuropeo, lo que posibilitó la transmisión de nuevas

¹⁹² La presencia de artistas italianos y su innegable influencia en las obras de platería en la Península Ibérica de los siglos XIV al XVI es recogida por MARTÍN, F. A., “Plateros italianos en España” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp.329-344, quien relaciona la hegemonía política de la Corona de Aragón con la transmisión de la cultura italiana, mediante la llegada de orfebres originarios de Siena, Génova y Florencia, o de otras ciudades italianas, que se establecieron en localidades como Barcelona, Valencia, Montpellier y Perpignan desde principios del siglo XIV. Con similar criterio, ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia” en COSME ALONSO, M^a C., (Coord), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León, 2009, pp. 253-294, afirma que “la Corona de Aragón se benefició de sus relaciones con Francia en materia artística pero, aunque más puntualmente, también existió un camino inverso de obras y artífices”. Aporta los nombres del platero real Garciol, de Valencia, trabajando para Jaume II en 1308, y de Ormand Scarpsuart, quien se encuentra documentado en 1417 en Valencia. DALMASES BALAÑA, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p. 50, indica que la orfebrería barcelonesa introdujo los elementos de la plástica internacional del siglo XV, con una gran proyección de estas piezas en otros centros. Además, señala que la llegada de plateros valencianos a Barcelona para su aprendizaje –Bernat Lleopart, hijo del valenciano Simó Lleopart– contribuyó a la difusión de sus características.

¹⁹³ RIU RIU, M., *Lecciones de Historia medieval*. Barcelona, 1982, p.603, advierte de la situación económica excepcional del Reino de Valencia en el siglo XV, cuando el resto de los reinos padecían una situación de “crisis e inestabilidad peninsular”. Por otro lado, el gusto por la ostentación y el lujo siempre estuvo relacionado con las clases dominantes, lo que repercutió en un amplio desarrollo de las artes decorativas y ornamentales, incluso provocando en determinados momentos la reacción para controlar los excesos y derroches de los gobernantes o de la sociedad dilapidadora; en este sentido SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España*. T. I. Madrid, 1788, p.188, señala que, en 1238, la corte de Jaime I disfrutaba de enseres de gran riqueza “en ropas de oro, y plata, sedas, mesas, criados, etc.” que ocasionó, en 1286, un intento de control y de “reformular los gastos de la Casa Real”. Relata, pp.196-198, que en los siglos XIV y XV se dieron varios intentos por controlar los dispendios reales en los vestidos y otros abalorios, llegando a establecer en 1432 que “nadie fuese osado de dar ferias, ni joya alguna, por estrenas á la desposada y que el día de la boda solos los desposados bebiesen en copa de plata”. No obstante, apunta que todos estos intentos no obtuvieron los resultados esperados porque “A todos estos desordenes, connaturales á la liberalidad valenciana acudían aquellos cuerdos Senadores con el remedio debido. Pero, como no sea posible echarle al río compuertas, ni puertas al campo, así no lo ha sido, ni lo será en frenar, ni reprimir pechos, tan de suyo pródigos en honrarse”.

ideas artísticas¹⁹⁴. Es importante recordar que, desde 1458 hasta 1511, la familia Borja ocupó la sede episcopal valenciana, a la vez que desarrolló labores administrativas en “sedes italianas como Orvieto, Nápoles, Capua”; incluso, llegaron a ser legados del Papa Alejandro VI, por lo que la relación cultural con Italia prosperó de manera explícita¹⁹⁵.

Por otro lado, la documentación sobre plateros valencianos se ofrece, también, más extensa en el XV que en la centuria precedente, lo que ha permitido obtener información relevante acerca de los artesanos afincados en la ciudad, de algunos aspectos de su vida cotidiana y profesional, y, en menor medida, de su obra. El florecimiento de esta actividad estuvo a cargo de un amplio número de orfebres, entre los que destacan Jaume Anglés, Pere Bernes, Bertomeu Coscollá, Pere Capellades, Francesc Cetina y Joan Castellnou. Con relación a la comarca de análisis, se han obtenido escasas, aunque trascendentes, referencias documentales, que han sido incorporadas al estudio de las diferentes tipologías para una mejor apreciación disciplinar de la platería en este período.

Lamentablemente, en la zona de nuestro estudio son escasos los elementos documentales y artísticos que ayuden al análisis conciso de los primeros siglos. Sobre las últimas décadas del siglo XIII apenas contamos con algunos registros documentales referentes a plateros de la ciudad de Valencia y sus actividades, relacionadas principalmente con negocios de préstamo o compraventas. No obstante, existen tres piezas: la arqueta de la iglesia parroquial de Alboraya, datada en la segunda mitad del siglo XIV (Cat. Nº. 1), el actual relicario del Beato Ramón Martín de la iglesia parroquial de Burjasot, cuyo pie podría fecharse en la primera mitad del siglo XV (Cat. Nº 16), y la cruz procesional de la iglesia parroquial de Rafelbuñol, de finales del siglo XV (Cat. Nº. 6) que posibilitan una exigua perspectiva del potencial de obras de plata de la comarca en los siglos XIV y XV¹⁹⁶. Sobre ellas se han analizado las características artísticas

¹⁹⁴ Sin duda, el mundo de la platería observó –y adoptó– las novedades introducidas en otros ámbitos artísticos como la pintura. Las influencias italianas y catalanas en el ámbito de la pintura valenciana son analizadas por CATALÁ GORGUES, M.A., “La pintura del estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana” en *Historia del Arte Valenciano*, vol. II. Valencia, 1988, pp.141-181. En referencia a la cruz procesional mayor de la parroquia de la Asunción de Traiguera (Castellón), datada en 1419, GIL CABRERA, J.L., “Cruz Procesional Mayor de Traiguera” en Catálogo de la Exposición *La llum de les Imatges. Sant Mateu*. Valencia, 2005, p. 262, considera que los modelos de los esmaltes policromos de esta cruz –desaparecidos, aunque se aprecia en la talla de su grabado– “son deudores de la pintura valenciana del momento”, y en ellos se combinan la corriente italianizante y la franco-flamenca.

¹⁹⁵ MARTÍN, F. A., “Plateros italianos en España”, ob. cit., p.330. El papel esencial de la familia Borja en la introducción de las ideas artísticas en Valencia ha sido estudiado por la historiografía de forma explícita y profusa, entre otros, por CARBONELL BUADES, M., “Rodrigo de Borja, cliente y promotor de obras de arte. Notas sobre la iconografía del Apartamento Borja del Vaticano”, en *Los Borja, historia e iconografía* (ed. A cargo de M. Batllori y X. Company). Valencia, 1992, pp. 387-487; GONZÁLEZ VALDOVÍ, M., “Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva” en *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*. Catálogo de exposición. Xàtiva, 1995, pp.239-245; *ibídem*, “Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borjas” en *El hogar de los Borja*. Catálogo de exposición. Valencia, 2001, pp. 91-107; BATLLORI MUNNE, M., “L’enaltiment de la família Borja” en *A través de la història i la cultura*. Barcelona, 1979, pp. 152-213.

¹⁹⁶ SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, ob. cit., p. 9, en referencia al desarrollo alcanzado por los plateros valencianos indica que: “Excusado es decir que tan admirable organización debía responder a la inmensa producción de obras, especialmente de las destinadas al culto, pues por todas partes se levantaban templos y erigían iglesias. Las cruces parroquiales, los ostensorios, los incensarios, los báculos,

generales de estas dos centurias. Sus referencias documentales son exiguas y tan sólo una de las obras muestra marca de Valencia, la arqueta de Alboraya, lo que determinaría una relación directa anónima con el centro platero proveedor de la periferia valenciana.

Las tres obras conservadas responden al estilo artístico imperante en las últimas décadas del siglo XIV, que se prolonga durante toda la centuria siguiente, caracterizándose en un alejamiento paulatino de la estética gótica y una consecuente aproximación a los conceptos renacentistas del *quattrocento*, a partir de la segunda mitad del XV.

Es un estilo formado por elementos góticos que se centran, primordialmente, en las estructuras, como se observa en la peana polilobulada de la arqueta (fig. 1) y en la del relicario (fig. 2), o en el perfil de la cruz con terminaciones flordelisadas (fig. 3); mientras que la decoración manifiesta los primeros influjos italianos que se introducen tímidamente, pero de forma definitiva, en la platería valenciana. De este modo, los esmaltes de la arqueta de Alboraya recuerdan a los esmaltes sieneses, al igual que la decoración repujada de la cruz de Rafelbuñol, más tardía, ofrece un claro concepto de simetría y elementos vegetales de raíz clásica.



Fig.1. Arqueta. Alboraya. Peana Fig. 2. Pie relicario. Burjasot Fig. 3. Cruz. Rafelbuñol

los relicarios, los candelabros y toda clase de instrumentos litúrgicos se construían en grandes cantidades en los talleres de orfebrería de Valencia. Sin embargo, por misteriosa coincidencia, apenas hemos tropezado con objeto alguno del siglo XIII y primera mitad del XIV”.

2. Materiales

Los materiales empleados en esta etapa son muy diversos: hierro, latón, cobre, estaño, plomo, plata y oro, como materiales de soporte o estructurales, cuyo uso dependía, primordialmente, de la función del objeto y la capacidad económica del tomador de la pieza. Los materiales con finalidad decorativa fueron, principalmente, los esmaltes, las perlas, las piedras preciosas y semipreciosas.

El **oro** presenta como cualidades su belleza, flexibilidad e inalterabilidad; además se le atribuye un valor simbólico de carácter trascendental y místico¹⁹⁷. No es atacado por el alcohol ni por los ácidos corrientes, pero sí por el aguarrás y el agua con cloro. En etapas anteriores, su empleo imperó en las obras encargadas por los monarcas y señores para las ofrendas y joyas personales, manifestando la categoría social y económica del propietario. En cambio, en la etapa gótica, el empleo del oro como materia básica decae en el culto religioso. Se emplea excepcionalmente en algunas piezas, como en la Veracruz de oro de la Catedral de Toledo, obrada en Barcelona en 1326, o en algunas piezas encargadas por espléndidos comerciantes o personas de la realeza¹⁹⁸. El uso del oro, por lo general, queda reducido a la técnica de dorado de piezas de plata o para piezas de adorno personal.

La **plata**, tras el oro, es el material más estimado a partir del siglo XIII, al establecerse la obligatoriedad de realizar los cálices en plata, oro o estaño, aunque el interior de la copa siempre ha de ser de metal noble: oro o plata dorada¹⁹⁹. La plata blanca o la sobredorada sustituyen al oro. Los materiales menos gravosos, como el **peltre**²⁰⁰, el **estaño**, **bronce**, **cobre** o el **latón** serán prioritarios en las parroquias menos favorecidas,

¹⁹⁷ El oro, durante la Edad Media fue empleado en algunos objetos como símbolo de la divinidad según señala HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Apuntes para el estudio de la orfebrería en la Alta y Plena Edad Media Hispana” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, p. 284, quien reconoce que “El convencimiento de que la contemplación del resplandor y la luz de los objetos materiales podría ayudar a los fieles a elevarse hacia el mundo de las virtudes celestiales”. Asimismo, declara, p. 287, que “Entre los siete metales a los que San Isidoro hace referencia en sus *Etimologías*, es el oro el que ocupa una posición privilegiada en los trabajos artísticos, pues, como dice el sabio hispalense, el propio origen latino de la palabra oro es el término “*aura*”, que significa esplendor”. Coincide en esta interpretación NICOLÁS GÓMEZ, D., “La orfebrería en el tratado de la pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, p.461, donde la autora destaca la importancia del Tratado de la Pintura de Alberti, finalizado en 1436, en sus referencias al arte de la orfebrería y su relación con otras Artes. En este sentido, señala que “En la Baja Edad Media, muy cercana todavía a L. B. Alberti, el brillo del oro y de los metales preciosos eran interpretados con valor simbólico, relacionándolos con lo trascendental y con la experiencia emocional mística. Las imágenes de luz y brillo se convirtieron en el puente entre lo terrenal y lo celestial, así el oro y su luz, su brillo llegan a tener significación teológicos”.

¹⁹⁸ DALMASES BALAÑA, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p. 57.

¹⁹⁹ HEREDIA MORENO, C., “De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2008. Murcia, 2008, p.267, indica que: “En el siglo XII, Suger, abad de Saint Denis, manifestó que los utensilios destinados para el servicio del culto divino, sobre todo en la liturgia eucarística, debían ser ricos y decorosos y habían de mostrarse públicamente a los fieles en las festividades del año litúrgico. En la práctica, a lo largo de la Edad Media sólo se fabricaron con metales nobles las piezas que iban a estar en contacto directo con el cuerpo y la sangre de Cristo”.

²⁰⁰ Aleación de cinc, plomo y estaño. Es maleable, blando y de color blanco por lo que su similitud con la plata facilita su empleo en objetos litúrgicos modestos.

facilitando a los objetos realizados con estos materiales un baño de plata, cuando la economía lo permitía. Estos materiales eran utilizados habitualmente y se reducían, con frecuencia, a obras de menor calidad artística y de un empleo cotidiano, por lo que la mayoría han desaparecido.

Las razones de la predilección por la plata, como material substancial en una obra, pueden deberse:

- 1- a un factor de moda, en el que prevalece el gusto estético y la preferencia del color.
- 2- a una cuestión económica, relacionada con la oferta y la demanda, que repercute en el precio final de la obra.
- 3- a una causa técnica, porque la plata es homogénea, maleable, más dúctil para trabajar y permite su aleación con algunos metales²⁰¹.

Las tres piezas de la comarca del siglo XIV y XV están realizadas en plata; la arqueta y la cruz procesional en plata dorada y el relicario de plata en su color²⁰².

La aplicación de **piedras preciosas, semipreciosas y perlas** era frecuente en las piezas más ostentosas, puesto que aumentaban el valor de la pieza, proporcionaban un añadido estético y notificaban signos inequívocos de poder económico y social²⁰³. En ocasiones, alcanzaban valor simbólico, como, los anillos episcopales, realizados en zafiros, símbolos de la jerarquía eclesiástica.

Atendiendo a la documentación conservada se deduce que, en esta época y fruto de un intenso comercio con Europa e Italia, era muy frecuente el uso de piedras de gran valor, como adorno de los objetos de orfebrería, principalmente de los destinados a las alhajas personales; así, son frecuentes los documentos en que se mencionan joyas realizadas con turquesas, rubíes, topacios, granates, perlas, etc.²⁰⁴

Los **esmaltes** se aplicaban sobre las placas cinceladas. Se usó en todas las regiones del Mediterráneo y debido a su origen sienés se le conoce como esmalte italiano, si bien las obras del Levante español presentan una predilección por colores más

²⁰¹ FLEMING, J.; HONOUR, H., *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid, 1987, p.651, advierte de que no es habitual trabajar la plata en estado puro porque es demasiado blanda, sino que se alea con otros metales, generalmente el cobre, y en proporciones que varían según la época. A esta proporción se le llama *ley*; en España la aleación contiene entre 915 y 916 milésimas de plata pura.

²⁰² La restauración de la pieza en 2003 ofrece dudas de si pudo estar sobredorado en origen.

²⁰³ ARFE DE VILLAFANE, J. de, *Quilatador de la plata, oro y piedras preciosas*. Valladolid, 1572 y ALONSO BARBA, A., *Arte de los Metales*. Madrid, 1640, reúnen las técnicas y procedimientos específicos para el correcto tratamiento de los metales y el reconocimiento de las piedras preciosas.

²⁰⁴ ARV. Protocolo de Martín Doto. 1438-39. Sig. 794. 12-III-1448. Se recoge, en el mismo día de la publicación del testamento, el inventario de bienes de Pascual Sibiula, platero difunto, realizado por Berenguer Alegre, también platero y albacea de su testamento. Está confeccionado en la casa del finado, situada en la calle de la Argentería, en la parroquia de Santa Catalina, y en él se encuentran varios objetos de plata entre los que destacan dos anillos de oro con turquesa y una cadena de plata dorada: *huna capseta dins la qual foren atrobades dos anells dor ab una turquesa, una cadeneta dargent daurada*. Son testigos Johan Perez y Pedro Batle, *argenters*.

transparentes (fig.4). Su uso se generalizó, ya que permitía dotar a las piezas de policromía sin necesidad de recurrir a la siempre lujosa aplicación de piedras preciosas. Es frecuente encontrar documentos, bien inventarios, almonedas u otros en los que aparecen piezas con esmaltes, tanto civiles como religiosas²⁰⁵.



Fig. 4. Arcángel Gabriel
Esmalte de la arqueta de Alboraya

3. Técnicas

Durante los siglos XIV y XV las técnicas aplicadas en la platería no difieren de las practicadas en etapas anteriores²⁰⁶, si bien hay que señalar que la filigrana decae en favor del fundido y otros recursos. Las piezas conservadas en esta comarca destacan por el alto nivel técnico de sus creadores.

La **fundición**, con retoques de cincel, es la preferida en la disposición de las estructuras. Así, los astiles de la arqueta de Alboraya y el relicario de Burjasot, al igual que la macolla de la cruz de Rafelbuñol se forman con la unión de varias piezas por remaches (fig. 5), por ensamblaje de las partes (fig. 6) o por soldadura (fig. 7). Además, es usual la técnica de fundición para las figuras de bulto redondo. En nuestro caso tan sólo se presenta en la cruz de Rafelbuñol, donde las figuras del Crucificado y la de San Antonio Abad son piezas de fundición sobre molde y perfeccionadas con el cincelado.

²⁰⁵ SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, ob. cit., p. 29, señala que la ornamentación esmaltada dominaba todos los objetos de orfebrería, “no concibiéndose alhaja alguna sin estos hermosos aditamentos que, combinados con el oro, plata y pedrería, daban por resultado un conjunto armónico y rico formado por todos los colores propios de la Esmaltería”.

²⁰⁶ HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Apuntes para el estudio de la orfebrería en la Alta y Plena Edad Media Hispana”, ob. cit., pp. 290-292, realiza una introducción a las técnicas empleadas durante este período, recogidas en el *Papiro de Leyden X*, en las *Etimologías* de San Isidoro y en la del experto monje Teófilo, *De diversis artibus*, escrito entre 1120 y 1140, cuyo Tercer Libro está dedicado a las artes del metal.



Fig.5. Sujeción por remaches

ig.6. Ensamblaje

Fig. 7. Soldadura

La técnica más habitual para la decoración, en esta etapa, es el **cincelado** que consiste en esculpir y modelar en relieve, desde la parte exterior de la pieza, los motivos decorativos. Se realiza por medio de golpes de martillo dados sobre cincel. Requiere una capa de metal gruesa; se utiliza para el acabado de piezas fundidas y como repaso. El cincelado se aprecia en la decoración del astil de Alboraya (fig.8) y en el de Burjasot; en Rafelbuñol, en la cruz, caña y macolla.

El **picado de lustre**, técnica obtenida mediante el punteo de diminutos círculos colindantes sobre una superficie, permite dotar de policromía una pieza, al ofrecer contraste entre superficies lisas/brillantes y punteadas/mates. Aparece en las tres obras de este período en diferentes zonas (fig. 8).

Otra técnica empleada con frecuencia es el **sobredorado**, conseguida al recubrir la pieza de una capa de oro. Este método implicaba mayor lujo y, como consecuencia, un encarecimiento de la obra, por lo que su uso estaba relacionado con el poder económico del adquiriente (fig. 8).

El **plateado** requiere un procedimiento similar al sobredorado, pero utilizando plata. Esta técnica resultaba más económica que la del dorado y ofrecía resultados dignos para piezas de uso cotidiano o menos significativas, ejecutadas con materiales más pobres.

El relicario de Burjasot es de plata en su color, en cambio, la arqueta de Alboraya y la cruz procesional de Rafelbuñol son de plata sobredorada, lo que añade valor y prestigio a las obras.

La técnica del **esmalado** fue utilizada de modo reiterado en la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV, manteniéndose hasta finales del siglo XVI, cuando, a causa del excesivo aumento de su producción, derivó en la baja calidad de los productos,

iniciándose su decadencia²⁰⁷. Los esmaltes traslúcidos o transparentes dejan ver el fondo; se aplican a grabados, bajorrelieves o a figuras de bulto en plata: a veces se esmalta el fondo. Se utilizó en numerosas obras del levante, con claras influencias de los talleres italianos y franceses²⁰⁸. A mediados del siglo XIV y, sobre todo, en el siglo XV adquieren gran importancia dos técnicas diferenciadas: el lemosín opaco, llamado impropriadamente pintado²⁰⁹, y el translúcido o transparente, empleado preferentemente en la platería valenciana.

En las obras de este estudio, sólo la arqueta de Alboraya muestra esmaltes traslúcidos en la peana, en el nudo y en la copa. Todos siguen las influencias italianas en las composiciones y en los colores, donde predominan los azules, verdes y ocre (fig.8). No obstante, son numerosos los datos documentales de esta etapa que, en otras zonas, describen piezas decoradas con esmaltes, tanto en el ámbito religioso como en el civil, confirmando su gran aceptación²¹⁰.

²⁰⁷ RODRÍGUEZ PEINADO, L. “H. Poncet, esmaltador de Limoges” en *Anales de Historia del Arte*. 1. Madrid, 1989, pp. 223-228.

²⁰⁸ MARTÍN ANSÓN, M^a L., “Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León)” en *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, III. Universidad Autónoma, Madrid, 1991, p. 21, sostiene que: “El gran auge de la orfebrería y muy especialmente del esmalte translúcido había correspondido en el siglo XIV a la Corona de Aragón. Los talleres catalanes, levantinos, mallorquines y aragoneses fueron los exponentes más cualificados de la recepción, adaptación y difusión de la técnica italiana, que, con entidad propia venía, además, a enriquecer a la orfebrería. La continuidad se plantea en el siglo XV, si bien, a mitad del siglo, la platería barcelonesa se desliga de la valenciana, a la que había estado muy unida. Además, en este momento, surge nuevamente la orfebrería castellana, y a la influencia italiana sustituye la nórdica. El esmalte deja paulatinamente de utilizarse y, aunque también se conservan algunos ejemplares, generalmente se impone la labor de cincelado y repujado”. En este sentido, BETÍ BONFILL, M., “Orfebres de Morella. Los Santalínea. La labor artística de los Santalínea” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, IX. Castellón, 1928, p.1, indica que el valenciano Pere Bernes empleó el esmalte para decorar la espada de la coronación de Pedro IV de Aragón en 1360.

²⁰⁹ Sobre una superficie metálica revestida de fundente se coloca una capa fina de polvos de esmalte de colores diversos, realizándose con ellos un cuadro o figura, sin que haya separación entre los colores.

²¹⁰ En este sentido, SANCHÍS SIVERA, J., “La esmaltería valenciana”, ob. cit., p. 14, insiste en la importancia del esmalte en las obras de plata valencianas al afirmar: “Basta decir que solamente en la Catedral, y para el culto del altar mayor, aparecen en el inventario que se hizo en 18 de octubre de 1418, ciento dos objetos de plata y oro, entre ellos muchos esmaltados, y la mayor parte con los escudos de los donantes, también esmaltados”. Además, p.17, alaba al platero real valenciano Pere Bernes quien empleó el esmalte para decorar la espada de la coronación de Pedro IV de Aragón en 1360: “cuyos adornos debían consistir en diez y nueve esmaltes en ambas caras de la vaina, en cada uno de los cuales había de representarse una figura de rey de Aragón o conde de Barcelona”. Entre otras obras valencianas con esmaltes se conoce los dos *confiters*- recipiente para dulces- que, en 1395, Pascual de Montalbán ejecuta para el rey de Castilla, de plata dorada y decoración de esmaltes en diferentes partes de la pieza, en el pie y el vástago, con las armas reales: *En Paschual de Muntalban argenter de Valencia primerament es obligue de fer a obs del Rey de Castella dos confiters dargent daurats e smaltats en les orles ab VI senyals en cascu del dit Rey de Castella, en les orles de les peses sobirants e VII esmalt en mig de les peses sobirants e imatges per les vores, e reparts los campers e en lo peu que haja certs esmalts ab senyals del dit Rey e imatges e reparts segons la peça sobirana, e en lo cano que haja al mig un çambori ab sos esmalts*. Se aprecia la interesante descripción de estas piezas como obras desmontables, realizadas en tres partes, peana, vástago y el recipiente en forma de caracol, confeccionadas de modo independiente, de tal manera que se podían separar: *e cascul dels dits confiters se presta en tres parts, ço es quel cano lilich e junya la peça jusana ab la sobirana ab caragol, o ab altra manera que tota hora que voldran lo puxe desbastir e bastir. E que cadascun dels confiters sia de pes de deu marchs poch mes o menys*. ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1395-1398. Sig. 3542. Imag. 258 y 259, p. 129-129v. 4-VI-1395. La fecha de entrega de las piezas



Fig. 8. Cincelado, dorado, picado de lustre y esmaltado. Arqueta de Alboraya

4. Decoración

El ornato más extendido en este período es el realizado mediante **motivos fitomórficos**. La hoja de parra, empleada en la primera mitad del siglo XIV, podría ser una derivación de las cenefas clásicas²¹¹. La hoja de roble sustituye a la hoja de parra en la segunda mitad del trecentos. La de roble y la hoja de cardo, con formas simples o recargadas, repetitivas y serpenteantes, se convierten en los elementos ornamentales más utilizados para decorar los grandes espacios planos, como peanas o cruces procesionales (figs. 9 y 10).

Por otro lado, los **motivos geométricos** sencillos, como listeles perlados o lisos, y el **picado de lustre**, técnica recurrente para obtener cromatismo entre la vegetación, tienden a erigirse en elementos habituales de la composición (fig. 9).

Asimismo, los **esmaltes** de influencia italiana confieren colorido, vistosidad y realce a la decoración de las piezas²¹² por lo que fue empleado en diferentes tipologías, tanto en objetos litúrgicos, en piezas del ajuar doméstico, como en la decoración de efectos personales.

finalizadas se concierta en el mes de julio y se estima su precio en 150 sueldos reales de Valencia por marco. La penalización por incumplimiento se establece en 500 sueldos. Recibe 30 florines de un total de 100, como anticipo para la plata, mientras que la cantidad restante será abonada a la entrega de las obras. Se firma recibo de los 30 florines. Existe una anotación *ad calcem* en la que se indica que el 12 de octubre de ese mismo año se realiza un abono a Montalbán, aunque no se detalla la cantidad. Suponemos que pudo tratarse del resto de la deuda, 70 florines.

²¹¹ DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p.69, propone que el motivo de hoja de parra podría derivar de las cenefas clásicas que ornamentaban las cajas de algunos monumentos funerarios catalanes, como el Sepulcro de Gilabert de Cruïlles.

²¹² La técnica de esmaltes policromados translúcidos sobre lámina de plata, en la que se establece el dibujo mediante relieve, son introducidos en Italia a finales del siglo XIII por el orfebre Guccio di Mannaia. Su empleo se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIV, extendiéndose por los países mediterráneos, como recoge TRAVAGLIATO, G., “‘HOC OPUS FODIT PIRUS MARTINI DE PISIS’”. Note su un capolavoro di oreficeria toscana con smalti del XIV secolo a Geraci Siculo” en *Estudios de platería*. San Eloy, 2012. Murcia, 2012, p. 604.

Los **motivos heráldicos**, como escudos y blasones de los donantes, ocupan un lugar destacado en el objeto, bien en la peana o en la copa. En la arquilla de Alboraya se establece en su cara principal, trasladando las representaciones iconográficas esmaltadas al resto de los lados (fig.9).



Fig. 9. Motivos fitomórficos, perlados, esmaltes heráldicos, picado de lustre. Arqueta. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Alboraya (Valencia)

La **grafía de carácter gótico**, en letras capitales y de gran tamaño, se utiliza como elemento decorativo con palabras o frases alusivas a su funcionalidad o contenido. En este sentido, en el relicario de la parroquia de San Miguel de Burjasot se introduce en la peana la inscripción concerniente a la Resurrección de Jesucristo: “IHS-XPS-REX-VENIT”, por lo que, en origen, más que un relicario debió de sustentar una custodia, una cruz o un copón eucarístico (fig.10).

Por último, la platería gótica valenciana, al igual que la del resto de España, desarrolla una interacción entre las diferentes disciplinas artísticas, especialmente entre orfebrería y arquitectura, incuestionable durante el siglo XIV y la primera mitad del XV²¹³. Esto, junto a su naturaleza lujosa, favorece el empleo de las soluciones arquitectónicas, basadas en **elementos de concepción vertical**: ventanales, arcos ojivales, arbotantes, pináculos, chapiteles, etc. Por ello, preferentemente en las piezas de astil: relicarios, nudos de los cálices, copones, cruces o custodias se reproducen pequeños edificios o elementos constructivos del gótico. De este modo, el relicario de Burjasot exhibe un vástago constituido por un astil prismático y nudo conformado por dos cuerpos

²¹³ FUMANAL PAGES, M. A., “Custòdia”. Ficha nº 59 del Catálogo de la Exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*. Valencia, 2008, p. 378, propone la interacción de las disciplinas artísticas -escultura y arquitectura, primordialmente- como una conexión evidente en el siglo XV, provocada porque (trad. por autora) “los orfebres conocen minuciosamente los detalles arquitectónicos de los edificios contemporáneos, o incluso cabe la posibilidad de que se sirvieron directamente de los diseños o de los asesoramientos de arquitectos o maestros de obra en la concepción y realización de las piezas más emblemáticas y complejas”. De este modo, se concibe para el remate de la custodia de la iglesia parroquial del Salvador de Burriana (Castellón), cuyo coronamiento compara con la fachada de una catedral, en este caso con la de Barcelona. Similar composición se observa en el *Lignum Crucis* de la iglesia parroquial de Albaida, datada en el último tercio del siglo XV, cuyo estudio está recogido por FERRE PUERTO, J., “Relicario de la Vera Cruz de Albaida” en *El hogar de los Borja*, 2000, pp.270-271.

arquitectónicos (fig. 11). El recurso de componentes arquitectónicos como motivos ornamentales confiere particularidad al estilo gótico²¹⁴.



Figs. 10-11. Decoración fitomórfica, epigráfica y arquitectónica.
Relicario de San Miguel. Burjasot

5. Iconografía

La iconografía de las piezas analizadas, fechadas en los siglos XIV y XV, es predominantemente religiosa. De este modo, en la arqueta de Alboraya, las representaciones se establecen en esmaltes donde figuran algunos santos o apóstoles sin identificar, los símbolos de los Evangelistas, la Virgen María con el Niño, Cristo en Majestad²¹⁵, el Padre Eterno y la Anunciación, que recogen características estilísticas góticas²¹⁶.

²¹⁴ El nudo de forma arquitectónica se desarrolla en la orfebrería tardogótica incorporándose a todo tipo de piezas de estil: cálices, copones, crismas, relicarios, custodias de templete o cruces procesionales. Para un análisis de la evolución tipológica medieval véase DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., pp. 68-71.

²¹⁵ Sobre el origen de la figura de Cristo en Majestad, HERRÁEZ ORTEGA, M^a V., “Contribución al estudio de la orfebrería del siglo XIII en Navarra. El Evangelario de Roncesvalles” en *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla, 2005, pp. 57-72. Ubica su procedencia en el ámbito sirio y oriental, desde donde se expandió por Occidente siguiendo un mismo modelo: “sentado, en visión frontal, y adornado con nimbo crucífero sobre la cabeza como símbolo de su divinidad. Bendice con la mano diestra colocada delante del pecho, mostrando los dedos índice, corazón y pulgar, símbolo trinitario, mientras con la izquierda sujeta el *Liber Mundi*, apoyado sobre su regazo y en el que se lee el *Alfa* y *Omega*, principio y fin”. Asimismo, JORBA I VALERO, M., “Les Majestats de la Cerdanya: Tipologia iconogràfica i filiació estilística” en *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 2. Barcelona, 2014, pp.107-128, en un estudio sobre los Cristos en Majestad en la cruz, establece la llegada a Cataluña del modelo de Cristo en Majestad en el segundo cuarto del siglo XII y todo el siglo XIII, especificando que las primeras imágenes de esta tipología “probablement van sorgir d’un taller proper al entorn del monestir de Ripoll” (p.111).

²¹⁶ Atendiendo a la descripción de la arqueta eucarística de la iglesia parroquial de Llutxent (Valencia), RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Arqueta eucarística” en Catálogo de la exposición *La luz de las Imágenes, II Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia, 1999, pp. 186-187, la compara con la arqueta

La cruz de Rafelbuñol, única pieza de su tipología en este trabajo, fechada a finales del XV o principios del siglo XVI, se aleja de la iconografía tradicional de esta etapa con extensos repertorios iconográficos, basados en escenas del Antiguo y Nuevo Testamento²¹⁷. Sólo aparecen dos figuras: la figura del Cristo Crucificado, en el anverso, y a San Antonio Abad, en el reverso. El Cristo, sobre tres clavos, cabeza y nudo del *perizonium* a la derecha, exhibe naturalidad en su anatomía, alejándose de los rígidos modelos de etapas precedentes²¹⁸ (figs.12-13).



Fig. 12. Crucificado. Fig. 13. San Antonio Abad. Cruz de Rafelbuñol

6. Tipologías

El principal problema de la platería gótica en la zona de estudio ha sido la escasez de piezas y documentación de este período. Los modelos funcionales de este período se mantienen, porque las piezas empleadas en las ceremonias religiosas no sufren apenas

de Alboraya y expone su programa iconográfico, de características muy similares: Anunciación (con Ángel y Virgen Anunciata en compartimentos separados) y Cristo entronizado en varios lados.

²¹⁷ Para un detallado análisis de la iconografía y de las imágenes conceptuales de las cruces procesionales valencianas, véase COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)” en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla, 2012, p.50, indica que “Desde la Edad Media las cruces llevan imágenes y escenas. Este no es un simple complemento para educar como siempre se ha creído, sino algo mucho más complejo. Las escenas religiosas, y también las profanas, sirven para resaltar un objeto que representa, más que ningún otro, a Cristo. Con sus imágenes, la cruz y su programa visual manifiestan el misterio de la Redención: la Pasión y Victoria de Jesús que cada día es rememorada en el altar. Sin este simbolismo no se entiende la cruz en la liturgia. Es una pieza que, por sí misma, es sagrada e identifica al mismo Cristo y a los que son sus discípulos. También es necesario recordar aquí, a propósito de lo que sucede en la mesa del altar cada día, que la cruz está estrechamente relacionada con la Eucaristía, pues esta es la misma crucifixión.”

²¹⁸ El Cristo Crucificado podría ser un añadido posterior, con características más cercanas a modelos de finales del XVI.

modificaciones. Su repertorio debió de ser variado, a pesar del limitado número de obras conservadas²¹⁹.

Es conveniente recordar que no sólo se han perdido obras medievales por acontecimientos históricos alejados de la época de su creación, sino que por la característica intrínseca de la plata labrada, como material fundible apropiado para convertirlo en moneda, ha sido, con frecuencia, susceptible de ser utilizada para este fin recaudatorio recaudatorio o para la elaboración de nuevas obras de plata, con la reutilización de las deterioradas o las consideradas inadecuadas para los cánones estilísticos del momento. Tan sólo se especifican las características tipológicas de las piezas conservadas o de aquellas que figuran en la documentación con relación a la zona de estudio.

6.1 ARQUETAS EUCARÍSTICAS

Desde el siglo XIV, con la implantación de la fiesta del *Corpus Christi*, la realización de arquetas para guardar y custodiar la Eucaristía alcanzó un gran desarrollo, constituyendo un auténtico sagrario, como señala Barrón García, “a modo de templete cerrado, a semejanza de la arquitectura funeraria”²²⁰. En estas arquetas eucarísticas, también llamadas copones o custodias de “combregar”, se depositaban las Sagradas Formas, antes y después de administrar la Comunión²²¹.

²¹⁹ La pérdida de obras medievales, provocada por la contienda civil española, fue considerable. La riqueza anterior a este suceso pudo apreciarse en la *Exposición Regional Valenciana, Año 1909*, ob. cit., donde se exhibieron más de 1600 obras de diferentes disciplinas artísticas: pintura, escultura, orfebrería, muebles, indumentaria religiosa, joyas, aderezos, vajilla civil, armas, restos arqueológicos, etc. Se realizó gracias a la colaboración de 801 Ostensorios, tanto particulares: historiadores valencianos -Pedro Ibarra o Roque Chabás-, como entidades civiles: Gobernación militar, Ayuntamientos de Valencia, Almacén, Villarreal, y religiosas: conventos y parroquias de las tres provincias -Castellón, Valencia y Alicante-, y las Catedrales de Orihuela, Valencia, Segorbe y Menorca. Es de lamentar que este catálogo no requiriese una ficha descriptiva más extensa, tanto con datos técnicos, localización o autoría de las piezas, por lo que el repertorio ofrece sólo una escueta referencia de obras que se debieron perder o destruir en acontecimientos históricos posteriores, con excepción de algunas registradas y conservadas en la actualidad.

²²⁰ BARRÓN GARCÍA, A., “Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza” en en *Estudios de platería. San Eloy, 2004*. Murcia, 2004, p.106, indica que el empleo de arquillas fue una solución común “pues, en definitiva, se trataba de ofrecer relicarios de Cristo. El milagro de Bolsena o el de los corporales de Daroca habían despejado cualquier duda sobre la presencia viva de Cristo en la Eucaristía y sobre su conservación—como reliquia viva de su cuerpo— en las formas consagradas que se guardaban y mostraban en las custodias”.

²²¹ SANZ SERRANO, M^a J., “Las antiguas custodias que tuvo la Catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla, 2012, p.77, recuerda que la denominación de arqueta o arquilla deriva de la palabra *arca*, haciendo referencia a las arcas de madera empleadas en la procesión del *Corpus Christi*. Hasta finales del siglo XVI es frecuente que a la misma tipología se la designe como arca, custodia o relicario, por contener el Cuerpo de Cristo. No obstante, RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Arqueta eucarística”, en *La Luz de las Imágenes. II. Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia, 1999, p. 188, en referencia a las arquetas, señala que “Durante mucho tiempo fueron en realidad los verdaderos “sagrarios”, que se guardaban a su vez en el reconditorio, toda vez que por nuestras tierras (la zona valenciana) no se implantó el tipo de tabernáculo como hoy conocemos en los altares o retablos, hasta tiempos relativamente tardíos”.

En general, la tipología de estas piezas presenta un mismo modelo estructural: prisma rectangular, cuya cubierta suele ser a cuatro aguas, rematada por pequeña cruz. Es en los soportes donde se ofrece mayor complejidad, con peanas de diseños variados.

La arqueta de Alboraya, única pieza conservada de esta tipología, sigue la estructura básica del modelo habitual de la época. Es la primera pieza de la que tenemos una referencia documental concreta, al figurar en un inventario de bienes de la parroquia de Alboraya, datado en 1406, con una definición precisa de la obra. Allí se la describe con una pequeña cruz de remate, peana con las representaciones de los Evangelistas en esmaltes, dos escudos de la familia de la Volta, los comitentes, y cuatro imágenes de la Virgen María en el nudo: *una custodia ab una creueta dargent blanca ab los evangelistes al peu e sengles smalts ab II senyals de la Volta e en mig del peu IIII images de la Verge Maria*²²²(fig. 14).

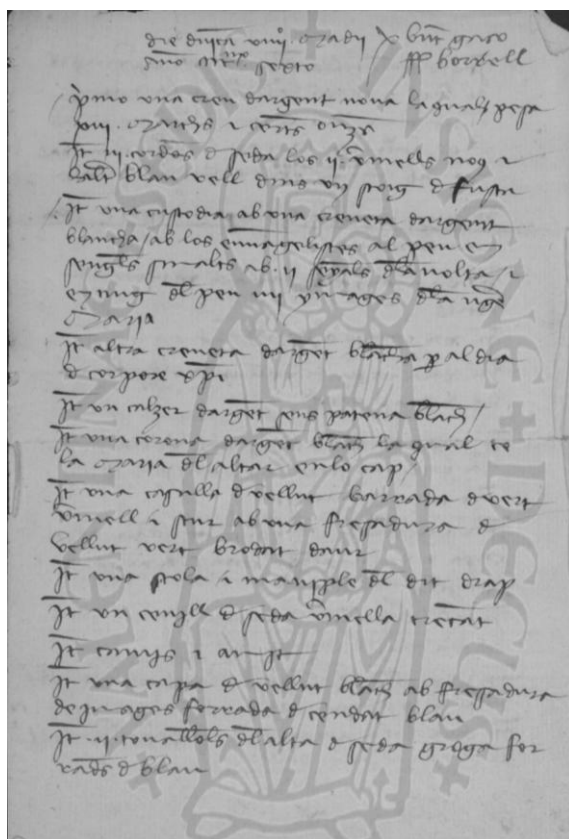


Fig. 14. Inventario de joyas de la iglesia de Alboraya

A pesar de que en este documento se la nombra como custodia, respondiendo al concepto comentado de arquilla-relicario, esta pieza nunca se utilizó para su veneración y exposición en la festividad del Corpus Christi, sino que mantuvo su función como

²²² ACV. Protocolo de Jaume Monfort, 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406. Inventario de joyas de la iglesia de Alboraya. Hoja suelta al inicio del protocolo. La pequeña cruz de remate de esta obra es de época posterior y vino a sustituir a la original, de plata blanca, perdida.

portaviático o copón eucarístico, tal como se recoge en la narración de la que es protagonista²²³ y como ratifica el inventario del Libro de Visitas de 1699 a la parroquia de Alboraya, donde se la detalla como *una caxa eo Arquilla de plata sobredorada con su pie de lo mismo guarnecida con algunas imagenes de Santos esmaltados de hechura antigua en qua solen llevar el Viatico a los enfermos*²²⁴(fig. 15).



Fig.15. Arqueta. Alboraya

²²³ La población de Alboraya venera esta pieza y la considera protagonista del Milagro de *Els Peixets*, (trad.: los Pececillos), sucedido en el año 1348. Según la tradición, cuando el sacerdote de Alboraya llevaba la Comunión a un musulmán converso de Almàssera (localidad colindante), al cruzar el barranco de Carraixet, que venía con crecida a causa de las recientes lluvias torrenciales, éste cayó en él y fue arrastrado por las aguas, perdiendo las formas. Al día siguiente, las formas fueron recuperadas por mediación de unos peces, que las habían rescatado y las mostraban en sus bocas, saltando en la desembocadura del barranco. Los peces las depositaron en el cáliz que el sacerdote había trasladado hasta la orilla. Este milagro fue recogido por cronistas de todas las épocas, Jaime Bleda, Gaspar Escolano, Marcos Antonio de Orellana, Josep Mariano Ortiz, e, incluso, algunos del siglo XX, Martínez Aloy, Listar, etc., lo que ha producido una numerosa producción literaria vinculada a su investigación. De este modo, quedó recogido en el primer *Congreso Eucarístico Nacional*, celebrado en Valencia en 1893, pp.329-333. En este sentido, SANCHÍS SIVERA, *Nomenclator geográfico eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, 1922., pp. 29-30, destaca que “... en la iglesia parroquial se venera un cáliz y copón que se cree relacionados con el referido milagro acaecido, según dice la tradición popular en 1348, que se conmemora todos los años el domingo anterior al 10 de Julio y el segundo día de Pentecostés”.

²²⁴ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Alboraya. 16-X-1699, p. 210. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas.

6.2 CÁLICES

La ausencia de ejemplares en la zona de estudio no permite realizar un estudio de esta tipología. Tan sólo se ha podido obtener la mención de un cáliz en el inventario de joyas y ornamentos -realizado con la llegada del nuevo rector Juan Siscar, a la Iglesia de Rafelbunyol, en marzo de 1492-, conservado en un estuche, con su patena, ambos de plata y distinguido por un escudo de armas, formado por castillos y cruces, responde a un modelo de cierta prestancia: *un calcer de argent ab sa patena ab armes de Castells e creus ab son estoig*²²⁵.

No obstante, atendiendo a la morfología general de la etapa, los cálices presentan gran variación, principalmente en su peana, proporcionada por la ornamentación y por la complejidad de sus estructuras. El pie suele exhibir perfil mixtilíneo, con astil de sección poligonal, donde destaca el nudo de tendencia semiesférica o poligonal con chatones. La decoración, de motivos vegetales e inscripciones, se distribuye en la peana, nudo y subcopa. Los modelos con esmaltes o pequeños relieves los ubican en la peana, o en espacios específicos de sus nudos. Las copas, de tendencia acampanada, no llevan excesiva ornamentación, presentando algunos elementos decorativos en la base²²⁶.

²²⁵ ARV. Protocolo de Luis Espinal. 1491-1492. Sig. 3096. 18-III-1492. Esta pieza no se conserva en la actualidad.

²²⁶ Para la verificación tipológica de cálices de los siglos XIV y XV, salidos de talleres valencianos o morellanos, véase FUMANAL I PAGÉS, M.A., “Calze” en Catálogo de la Exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*. Valencia, 2008, pp. 392-398. De igual modo, el cáliz de Violante de Aragón, custodiado en el Real Monasterio de Santa Clara de Játiva (Valencia), obra datada en el primer cuarto del siglo XV y salida de un taller de la ciudad de Valencia, se ajusta a las características formales de los modelos valencianos, como confirma la marca “VAL” coronada, según advierte GONZÁLEZ VALDOVÍ, M., “Cáliz de Violante de Aragón”, ficha 133 del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*, ob. cit., p. 460. A pesar de la escasa conservación de esta tipología en la zona de estudio, se han localizado algunos documentos que describen la elaboración de estas piezas por plateros valencianos. Así, en el siglo XIV, el platero Pere Villar ejecutó un cáliz y su patena para el presbítero Bertomeu Ivarra, en 1378, y Pascual de Montalbán, en 1389, obra un vaso litúrgico y su patena para la capilla de Gençor, en la iglesia de San Juan del Mercado o de los Santos Juanes de Valencia, ornamentados por esmaltes (ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Dilacions e demandes*. 1378. Sig. 1064). Además, en el inventario de bienes del platero Pascual Sibiula, ejecutado en 1448 por Berenguer Alegre, albacea de su testamento, se mencionan dos cálices con patenas, encargados para el recién fundado Monasterio de Santa María de Jesús: *hun calcer de argent ab sa patena dargent daurat de pes de tres marchs poch mes o menys, altre calcer dargent ab sa patena blanch de pes de dos marchs poch mes o menys lo qual es per al monestir de Santa Maria de Jesús*. (ARV. Protocolo de Martín Doto. 1448-1449. Sig. 794. 12-III-1448). En 1452, los plateros de Valencia, Pere Eiximenis y Nadal Mestre, trabajan juntos en un cáliz de plata dorada, de 15 onzas de peso, encargado por Raimundo Maymó, albacea del testamento de Simó Porcar para la iglesia de Vilanova. Su diseño debía seguir el modelo de otro cáliz realizado por Pere Eiximenis para el Maestro de la Orden del Carmen de Valencia: *forma e semblanza de hun altre que te lo Reverent Mestre Baro del orde del Carmen de la dita ciutat lo qual ha fet e obrat lo dit en Pere Eximenez*. (APCCV. Protocolo de Mateu Cirera. 1452. Sig. 21865. 21-IX-1452).

6.3 CRUCES

Las cruces han sido, a lo largo de los siglos, los objetos de culto distintivos de las iglesias, de ahí que toda parroquia debió contar con diferentes ejemplares para diversa funcionalidad, desde las pequeñas cruces de altar hasta las procesionales, de mayor tamaño e importancia²²⁷. Un buen número de estas piezas se ha perdido, bien por destrucción, pérdida o por la fundición de antiguos y estropeados ejemplares para la elaboración de otros nuevos.

Del análisis de los modelos conservados en otras localidades y de los comentarios descriptivos, contenidos en las referencias documentales de esta tipología, se advierten rasgos comunes en sus estructuras. En efecto, las formas románicas de los siglos XII y XIII dejan de utilizarse para arraigar, en el siglo XIV, un prototipo que perdurará hasta el siglo XVI²²⁸. Las cruces de brazos equidistantes, conocidas por cruces griegas y muy empleadas en estilos anteriores, tienden a olvidarse lentamente para adoptar el modelo de

²²⁷ Sobre la simbología y los programas iconográficos de las cruces valencianas, COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)”, ob. cit., pp. 47-48, afirma que “Estudiar la cruz en sus diversos aspectos es profundizar sobre el símbolo por excelencia del Cristianismo, emblema que ha suscitado no pocas controversias en su representación desde el siglo I. Es también reflexionar sobre un elemento fundamental de cada catedral, parroquia, monasterio o comunidad religiosa cristiana, pues es el símbolo más importante de estas instituciones. Por ello, su análisis es fundamental para comprender no sólo su tipología y formas, sino también su iconografía –imágenes conceptuales y escenas narrativas– que, desde muy pronto, según la idea más aceptada, fueron adheridas de la manera más eficiente posible para catequesis del pueblo de Dios, aunque puede que esto no sea del todo verdad como expondremos más adelante. Habría que preguntarse qué función real tenían estas imágenes. No cabe duda que los programas iconográficos de las cruces tendrían sentido tanto a nivel litúrgico, como expresión simbólica de los misterios de la religión, así como también de didáctica o catequesis de la doctrina cristiana. La cruz, principalmente, vendría a ser el símbolo de la Redención y de la victoria de Cristo contra el mal”.

²²⁸ La variedad tipológica de las cruces es significativa en las diferentes regiones españolas, si bien aparecen modelos de estructura y evolución semejante, como pone de manifiesto ARRUE IGARTE, B., “Cruces procesionales en La Rioja: Aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI” en *Cuadernos de Investigación histórica, Brocar 14*. 1988, pp.119-155. En relación a las cruces valencianas, los trabajos de Sanchís Sivera o el Marqués de Cruilles propiciaron la confirmación, en algunos casos, y la novedosa identidad de la autoría de importantes cruces, obras de algunos de los más afamados plateros valencianos, como Pere Bernes, Bertomeu Coscollá y Pere Capellades. Seguimos a COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX)”, ob. cit., pp.115-116, donde hace referencia a la ausencia de un estudio que compile las cruces valencianas conservadas. Han existido diferentes trabajos desde principios del siglo XX, tanto sobre centros plateros o encuadradas junto a otras piezas de platería, en los que se han tratado estas piezas. También han figurado en exposiciones temporales, en las que han gozado de su ficha técnica correspondiente; sin embargo “la labor de conjunto está por hacer, pues los estudios publicados van referidos, más bien, a piezas sueltas o a las que corresponden a determinados obradores locales, como el de Morella, pero no al estudio general de la tipología”. Estos estudios han servido de base para los realizados sobre las cruces presentadas en los Catálogos de las exposiciones efectuadas por la Fundación *La Luz de las Imágenes* en las diferentes diócesis de la Comunidad Valenciana. En ellos son analizadas por historiadores del Arte, en fichas descriptivas individuales, las cruces conservadas desde el siglo XIV hasta el XIX. Lamentablemente, no existe un trabajo específico que aúne todas las cruces valencianas, tan sólo en FERRI CHULIO, A. de S., *La platería levantina. Art religiós a La Ribera*, ob. cit., se recopilan, entre otras tipologías, las cruces conservadas en una determinada comarca valenciana- La Ribera-, colindante con la zona de estudio del presente trabajo. La obra es el catálogo de la exposición *Art religiós a La Ribera*, celebrada en mayo de 1992 en la capella de la Santa troballa de la Mare de Déu de la Salut de Algemesí, por lo que carece de un estudio analítico de la evolución estilística de las piezas.

cruz latina. Se disponen con un alma de madera recubierta por planchas de plata. Los brazos son rectos y aunque se dan diversos remates, la tipología más aceptada desde el siglo XIII hasta el XVI es la que muestra ensanches cuadrilobulados y remates de flor de lis. Este arquetipo mostrará diseños más complicados durante el gótico con tallas de mayor finura²²⁹.

La superficie de los brazos suele estar recubierta por adornos vegetales, dispuestos de forma apretada y tupida, mientras que los fondos son tratados con picado de lustre para ofrecer policromía. Los ejemplares destacados muestran esmaltes y elementos escultóricos, de fundición y cincelados, con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento completando el programa iconográfico del Crucificado, la Virgen María, San Juan, el Tetramorfo, entre otros temas relacionados con la Resurrección. En ocasiones, su perímetro puede presentar crestería de motivos florales o geométricos²³⁰.

La única pieza que se ha conservado en la comarca, la cruz de Rafelbuñol, ofrece rasgos del prototipo habitual, como la estructura de brazos con ensanches cuadrilobulados y remates en flor de lis. En cambio, la ausencia de esmaltes y figuras, excepto el Crucificado y el santo patrón, así como la desaparición de la crestería perimetral y la introducción de elementos de raíz clásica obedecen a rasgos estilísticos más tardíos, encuadrables a finales del siglo XV o principios del XVI (figs.16-18).

²²⁹ En torno a las cruces de flor de lis, MARTÍN ANSÓN, M^a L., “Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV”, ob. cit., p.22, establece que ésta se realiza con “lámina de plata, ... presentan los extremos rematados en flor de lis, cuyo centro se prolonga en forma de pequeño florón. Los bordes están recorridos por una decoración de hojas de cardo. Es la tipología característica a partir del siglo XIV en los talleres catalanes y levantinos donde, con ligeras variantes, se mantiene en el siglo XV”. DALMASES BALANÀ, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p. 69-70, relaciona este tipo de cruces de remates flordelisados y treboladas con las cruces de mediados del siglo XIII de la abadía de Salzines (ca. 1250) y atribuye su aceptación a la presencia de artistas plateros procedentes de los diferentes territorios del norte de Europa, asentados en Cataluña y en Valencia. Sobre las cruces valencianas, véase el detallado estudio de COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX)”, ob. cit., Valencia, 2012, pp. 115-134, en donde analiza los ejemplares más destacados y su evolución tipológica. A falta de una obra compilatoria de este modelo, el estudio se presenta como uno de los escasos intentos de dar a conocer la evolución formal de las más conocidas cruces valencianas desde el siglo XIV hasta el XX.

²³⁰ Un ilustrativo estudio iconográfico de las cruces procesionales valencianas lo desarrolla COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)”, ob. cit., pp. 47-74. Las diferentes exposiciones de la Fundación La Luz de las Imágenes, realizadas en las diócesis de la Comunidad Valenciana, han permitido ofrecer, en sus respectivos catálogos, las obras más importantes y sus análisis por destacados estudiosos de la materia. En este sentido, cabe mencionar a Francisco de Paula Cots Morató, Mariano González Baldoví, Enrique López Catalá, Ramón Rodríguez Culebras, José Luis Gil Cabrera, Miguel Angel Fumanal Pagés, entre otros.



Fig.16. Cruz procesional

Fig.17. Remate

Fig.18. Decoración

El traslado de la cruz en la procesión urbana se realiza mediante una vara o bastón, normalmente de madera o metal, que realiza su unión con la cruz mediante un cuerpo de transición: la caña y un nudo o macolla. Durante los siglos XIV y XV, el nudo solía ser esférico, lobular o seisavado, conformando chatones romboidales, cuadrifoliados o poligonales, a veces, cubiertos por esmaltes, de alzado menor que su diámetro y de estructuras sencillas. A partir de la segunda mitad del siglo XV las macollas muestran estructuras arquitectónicas, de dos o más cuerpos, que alcanzan un gran desarrollo en el XVI.

El bastón se introduce en la caña, de sección circular o poligonal, decorada con elementos similares a los de la macolla. En nuestra pieza, se trata de una caña pentagonal, con decoración vegetal de tipo *candelieri*, que remite a modelos clásicos de influencia italiana (fig.19). En ésta, la macolla es esférica con motivos cincelados vegetales y geométricos que recuerdan a las composiciones mudéjares²³¹ (fig.20).

²³¹ GUTIÉRREZ MOYA, C., “La orfebrería del siglo XVI en la parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves de la Algaba” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, p.244, presenta unas crimeras cuyo nudo ofrece composición similar al de esta pieza, por lo que están encuadradas dentro de “los momentos finales del gótico”.



Fig. 19. Caña



Fig. 20. Macolla. Rafelbuñol

La escasez de obras ha sido suplida, al menos, por un interesante grupo de noticias de cruces de esta etapa. De este modo, con relación a la comarca de La Huerta en el siglo XIV ha sido constatado el encargo de una cruz de plata que efectúa la parroquia de Santa María de Foios, en agosto de 1330, al platero valenciano Ginés Bonasenya²³². En septiembre de ese año el platero reclama 25 libras que aún no se le habían abonado: *... lo dit en Gines Bonaseyna bare acabada la dita creu e haja demanada la paga moltes e diverses vegades* y se especifica que la cruz se ha hecho según el modelo de la valenciana iglesia de San Andrés, dorada y con esmaltes²³³. Finalmente, consta que se le pagó la deuda: *Et en continent en presentia del dits testimonis fo reebut pagament al dit en Gines Bonaseyna que li havia dictada la present registro e peticio*. La significativa alusión de realizar la obra siguiendo a otra cruz de la ciudad de Valencia, muy probablemente ambas ejecutadas por el mismo platero, confirma la lógica relación que debió existir entre las piezas de nuestra zona con los artesanos valencianos. Asimismo, otro referente importante para comprender la actuación de los plateros de la ciudad de Valencia en la zona, a pesar de no conservarse esta pieza, es la información de que Manuel Fexes elaboró la cruz de plata de la iglesia de Alboraya. El encargo se realizó el 21 de febrero de 1401 y fue entregada el 24 de junio de 1405. El platero Joan Diona actuó como procurador de Fexes para recibir los pagos de los meses de junio y agosto de 1405²³⁴.

²³² ARV. Notal de Pascual Vallebrera. 1330-1331. Sig. 2833. Recoge uno de los dos pagos que se le deben al platero de 345 sueldos por la cruz de plata realizada.

²³³ ARV. Protocolos Notariales. Notal de Pascual Vallebrera. 1330-1331. Sig. 2833, p. 116. VIII Idus de septiembre. Acerca de la cruz de San Andrés, tenemos una exigua descripción, recogida en el inventario del libro de Negocios del Capítulo de 1367 de la Catedral de Valencia, p.73, que nos ofrece *una creu daurada e esmaltada e diverses senyals ab crucifixi*, que fue el modelo seguido por Bonasenya.

²³⁴ ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1401. Sig. 3670. 21-II-1401. ACV. Protocolos Notariales. Protocolo de Luis Ferrer. 1405-1406. Sig. 3672. 24-VI-1405 y 24-VIII-1405. ACV. Protocolos Notariales. Protocolo de Jaume Monfort, 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406. Figura en el inventario de joyas de la iglesia de Alboraya fechado en 1406, donde se la describe como la “cruz nueva”. ACV. Libro de Visitas. 1699. Sig. 604. Realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubi. Visita a Alboraya. 16-X-1699, p. 210. Inventario

La importancia de la simbología de la cruz procesional, como elemento representativo de la comunidad religiosa, adquiere un fuerte desarrollo en el siglo XV. El significativo aumento de sus referencias documentales relacionadas con plateros de Valencia indica una actividad intensa para esta tipología²³⁵.

6.4 RELICARIOS

La existencia de relicarios en el arte cristiano se remonta a los primeros siglos del cristianismo, cuando empieza la devoción por los restos o recuerdos de los primeros santos martirizados, de la Virgen o de la muerte de Jesús. En concreto, los vestigios de la cruz donde Cristo fue crucificado ha dado origen a los relicarios específicos denominados *Lignum Crucis* o *Veracruz*, habituales y casi obligados en cualquier parroquia medieval. El culto de las reliquias gozó en épocas pasadas de gran popularidad, tanto por la proximidad histórica, acrecentada con leyendas e historias tradicionales, como por su concreta materialidad -un hueso, un cabello, un trozo de tela, etc.- aproximaba a los creyentes y daba verosimilitud a los sucesos asociados a ellas. Además, la veneración de estos restos se relacionaba con cualidades milagrosas, por lo que su propagación fue rápida en las sociedades cristianas primitivas. Es a partir del siglo VII, con el traslado de las reliquias de las catacumbas a las basílicas urbanas, cuando se origina un amplio trasiego y comercio por toda Europa que, posteriormente, aumentará con las cruzadas orientales y el transporte de reliquias de los lugares sagrados.

En los orígenes los relicarios eran cajas de materiales diversos (madera, hueso, marfil, metal o piedra) que imposibilitaban la visión de su contenido; ejecutadas y ornamentadas con mayor o menor lujo. A partir del siglo XIII, empiezan a surgir relicarios donde un cristal permitía visualizar la reliquia custodiada²³⁶. La exhibición,

de la plata, ropa, ornamentos y joyas. En esta visita aún se cita: *una cruz grande de plata para las procesiones*. Hoy en día está desaparecida.

²³⁵ En este sentido, se ha conocido que Bertomeu Coscollá obró, en 1400, una cruz de plata en su color - *crucis albae argenteae*- con figuras doradas y esmaltes para la iglesia parroquial de Agres (Alicante) (ARV. Protocolos Notariales. Protocolo de Jaime Mestre. 1400. Sig. 2645. 30-IX-1400). Luis Adrover adobó la cruz “pequeña” de Jérica (Castellón) en 1404 (ARV. Justicia Civil. *Petitions i demandes*. Sig. 3729, mano 2, f.17v. 11-II-1437). En 1410, Pere Capellades entregó la cruz de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia y la de Onil (Alicante) (ARV. Protocolo de Francesc Falchs. 1410. Sig. 859. Microfilm 127. 10-III-1410. Bertomeu Coscollá restauró en 1419 la cruz mayor de plata de la Sede valenciana (ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545. Imag. 313. 20-XI-1419) y en 1424 colaboró en labores de renovación, en 1424, sobre la cruz del Lugar del Vilar (Valencia) (ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150. 4-IX-1424). Luis Adrover, en 1444, realizó *una cruz de argent solempne* para la iglesia de San Pedro de Teruel (ARV. Protocolo de Martín Doto. 1444. Sig. 798. 8-V-1444), del mismo modo que en 1446 se firmaron los capítulos con el platero Martí Mendes para reformar la cruz mayor de la parroquia de San Esteban de Valencia. El maestro Joan de Castellnou ofreció garantías para el platero y se le entregó la plata vieja. (APCCV. Protocolo de Pau de Camañes. 1446. Sig. 20884. 28-VII-1446).

²³⁶ SANZ SERRANO, M^a J., “Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano”, ob. cit., p. 82. La autora remite a las Tablas Alfonsíes de la Catedral de Sevilla, datadas en la segunda mitad del siglo XIII o al Ajedrez de Carlomagno, obra francesa de mediados de siglo XIV, que consiste en un relicario en forma de tablero con reliquias incrustadas obra con marca de Montpellier, entre otros ejemplos.

junto a la conservación, del objeto venerado determina que estos receptáculos mantengan los esquemas compositivos y estructurales de las custodias.

En la zona de este estudio tan sólo se ha conservado el pie del actual relicario del Beato Ramón Martín, en la iglesia de San Miguel de Burjasot (Valencia), cuyo ostensorio es de reciente creación. No se puede establecer con total certeza su primitiva función; posiblemente esta peana dio soporte a una custodia, aunque, en la actualidad, ha sido reutilizada para un relicario que ha sabido recoger con fidelidad la estructura arquitectónica habitual del siglo XV (fig.21).



Fig. 21. Relicario de Burjasot

No obstante, la investigación sí ha proporcionado algunas referencias sobre esta tipología en nuestra zona. Acerca de los relicarios en forma de cruz, albergando reliquias del Sagrado Leño, se sabe que, en 1398, Bertomeu Coscollá obró un conjunto de bordones y relicario de plata dorada, del tipo *Lignum Crucis*, para la localidad de Catarroja: *una crucis argenteae per me facta ad oppus eclessia dicti loci daurata et per caxono ligneo sive techa ad oppus crucis*²³⁷.

7. Marcas

Los datos sobre la organización de los oficios en los primeros años de la conquista son escasos e insuficientes. Se sabe que el mundo artesanal, en el que se incluyen los plateros, se organizó en cofradías, bien religiosas o de oficios, cuyos objetivos pretendían

²³⁷ ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491. 19-III-1396. Su peso fue de 9 marcos y 4 onzas, a 6 libras y 6 sueldos por marco de plata. No se conserva.

regular los aspectos laborales de la actividad mediante capítulos y ordenanzas, conjugando los elementos caritativos, la organización interna, así como la defensa de sus intereses y sus prácticas técnicas.

Una de las cuestiones que plantearon estas primeras asociaciones fue el control de la calidad de las obras artesanales para impedir fraudes y abusos. En Valencia, la corporación se hizo cargo del control de la calidad mediante la figura del *veedor*²³⁸, encargado de vigilar el cumplimiento de las normas de calidad impuestas por las cofradías²³⁹.

Es seguro que los plateros, además de la figura del *veedor*, contaron con otras medidas supervisoras, entre ellas, el establecimiento del marcaje²⁴⁰. No tenemos documentación concreta de la primitiva normativa valenciana sobre este tema, aunque debieron seguir lo estipulado en otras localidades, como las reglas decretadas por la cofradía de Barcelona.

La escasa documentación del siglo XIII sobre las piezas de plata acredita la práctica de realizar el marcaje de las obras, adicionando calidad y valor al objeto. El vocablo “*senyal*”, o su plural “*senyals*”, en la documentación medieval y moderna, hacía referencia a cualquier distintivo del objeto que aportara información válida, bien fueran las armas o escudos del propietario, bien la marca de la localidad de ejecución de la pieza. En alguna ocasión podían aparecer las iniciales o el nombre del platero, si bien esto no es usual en los siglos XIII al XV. En este sentido, se han localizado en los libros de *Vendes y penyores* del Justicia de Valencia de 1282, algunos objetos de plata, dorada o en su color, con marcas de localidades, como Montpellier y Valencia: *II anaps dargent*

²³⁸ ALANYA, L.(Ed.), *Aureum Opus Regalium Privilegiorum Civitatis et Regni Valentiae*, Valencia, 1515. Reed. e índices preparados por CABANES PECOURT, M^a D., Valencia, 1999. Privilegio LXXXIII. *Sobre la elección de dos prohombres en cada oficio para procurar y establecer que no se cometa fraude en su oficio, sobre su juramento, y que éstos sean llamados en lengua vulgar “veedores”*. Otorgado por el rey Jaime I en Valencia a 23 de octubre de 1270, en el que se establece que las dos personas elegidas deben ser miembros del mismo oficio: *...eligere atque ponere duos probos homines in uno quoque officio ministerio et mercaderii civitatis: qui sint de eodem officio ministerio siue mercaderiis*. TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales*, ob. cit., pp.314-315: “dos individuos por cada uno de los oficios mecánicos y cuerpo de mercaderes”.

²³⁹ BENÍTEZ BOLORINOS, M., “Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458)” en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*. N°12. Alicante, 1999, pp. 261-287. El cargo de *veedor* en la cofradía de *argenteros* data de 1418. En ella, los mayores tenían dos compañeros de oficio para ayudarles a reconocer los obradores, *cambres* y otros lugares donde se trabajara el oro y la plata. Las ordenanzas establecen una serie de normas encaminadas a disponer inspecciones y regular la calidad de las mercancías, así como a determinar multas y penas económicas a los infractores de la reglamentación y destruir las obras no acordes con las normas.

²⁴⁰ Para una aproximación a la historia del marcaje en España véase SANZ SERRANO, M^a J., “Marcaje y falsificaciones en la platería barroca sevillana”, *Laboratorio de Arte*, 2. Sevilla, 1982, pp. 91-113. La autora especifica que “En la Europa medieval las marcas no suelen aparecer antes del siglo XIII y en España antes del XIV, siendo la zona levantina la pionera al respecto”. Asimismo, en SANZ SERRANO, M^a J., “Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado”, ob. cit., pp.47-45, se analizan las diferentes formas de marcaje, tanto en España como en Europa, algunas de diseño original.

*daurats...dargent sobredaurat dins ab senyal de Montperlie*²⁴¹, *una taça dargent ab senyal de Valencia*²⁴², en botones, cucharas, etc.²⁴³.

Además de objetos con las marcas de localidad de Valencia²⁴⁴ y Barcelona²⁴⁵, se valoran las piezas que ostentan armas o escudos señoriales, también mencionados como *senyals/señales*. Sin duda, las tazas con señal del Señor Rocafull: *3 taçes dargent ab senyal den Rocafull*²⁴⁶ o el vaso de plata, cuyo centro exhibe una señal-escudo de Peyidana dorada²⁴⁷, aluden a sus propietarios. En 1284, subastan una copa de plata con nudo en forma de tabernáculo, detallada con escudos y señal del rey de Francia: *una copa dargent ab sobrecop et ab un tabernacle desus et ab scudets de seynal del rey de França et ab tasetess ab bestios lo qual pesa VII marchs y IIII onçes e mija*²⁴⁸. A su vez, el platero En Girarch vende varias mallas y anillos, resaltados con una señal de águila, alusiva a una estirpe hoy desconocida: *VI malles dargent sobredaurats e V anellos dargent sobredaurats, II ab pedra morada ab senyal daguilla e les III dargents ab se[]s morades*²⁴⁹.

La cotización de obras de materiales nobles, que además se revalorizan con las marcas de linaje, se aprecia en un documento de 1284 en el que Guillem Çelhom manda vender un vaso de plata, señalado con un escudo real en su interior y marcado con la

²⁴¹ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 7 Kalendas de Marzo de 1282. 2. Se citan objetos de plata empeñados y para vender por el corredor. El documento se encuentra incompleto.

²⁴² ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 4 kalendas de Agosto de 1282. Pere Comte empeña entre otras cosas: *una taça dargent ab senyal de Valencia que es den Miquel Sanxes* por 30 sueldos.

²⁴³ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 4 kalendas de Agosto de 1282. Vidal Sibili, judío, empeña 20 botones de plata dorados y 11 más grandes de plata dorados, los cuales posee por el empréstito de Elisabet, mujer de Domingo Despillis, valorado en 60 sueldos.

²⁴⁴ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 6 kalendas de Agosto de 1282. Miquel Senata es condenado por el Justicia de Valencia a pagar 11 libras a Marcos Seguas, para ello vende, según fueros, un vaso de plata, todo blanco, con señal de Valencia que lo tenía el platero Jaime de Senboy. ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 3, p. 94v. XVI kalendas de junio. Francesc Sarovira libra *un anap dargent senyalat ab senyal de Valencia* que lo tiene empeñado Domingo de Tamarit por 63 sueldos.

²⁴⁵ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 10 kalendas de agosto de 1282. Samuel Sarreal realiza el empeño de *2 taçes dargent ab senyal de Barcelona, et un capel daurat daquel mateix senyal, et 2 culleres, la una groga i l'altra blanca*, y otras pertenencias por un total de 96 sueldos. ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 1, p. 34. V idus febrero de 1284. Jaume Çarrovia libra *un anap dargent sobredaurat dins et de fora ab senyal de Barchelona en lo qual anap avia crestal enmig, por VII libras i mija*. ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 2, p. 16. Guillem Catalá libra *un anap dargent trencat el cano daurat dins la copa senyalat ab seynal de Barchelona, la qual pesa XI onçes e quarta lo qual te enpeynoraa den Johan argenter per XC y II sols*.

²⁴⁶ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Nº 2. 7 kalendas de agosto de 1282. Pere Comte vuelve a intervenir con *3 taçes dargent ab senyal den Rocafull que son den Ferran Guoteriz y den Yvanyes Felices vehins de Concha* y las tiene Pere Micer empeñadas por 9 libras, 2 sueldos.

²⁴⁷ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1283. Nº 3. 9 kalendas de abril de 1283. Icah Salamo, *argenter* judío, realiza el libramiento de un *anap* de plata por el que pide 20 sueldos.

²⁴⁸ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes-penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 1, p. 34. V idus de febrero de 1284.

²⁴⁹ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 3, p. 34v. XVII kalendas de junio.

señal de Valencia: *anap dargent daurat dins e fora ab un escudet a senyal real dins e marcat de Valencia*²⁵⁰. Igualmente en 1312, Margarita, esposa del difunto Guillermo de Bergueda, habitador de Burriana, solicita al Justicia de Valencia que una taza de plata con escudo de barras de Valencia esmaltado *-una taça dargent que pesava V onçes poch mes o menys ab 1 escut de smalt en mig et senyal de barra de Valencia que valia L sols-* se destine a la venta, entre otras pertenencias, para sufragar las deudas contraídas por su marido difunto²⁵¹.

Lo anteriormente expuesto lleva a suponer que el marcaje en la platería valenciana de los siglos XIII al XV siguió unas normas reglamentadas y normalizadas de las que apenas se tienen noticias²⁵² y, de este modo, se percibe en las obras conservadas, porque de las tres piezas que disponemos, dos presentan marcas. La arqueta de Alboraya muestra la de la ciudad de Valencia, empleada en los siglos XIV y XV (fig.22) y la cruz de Rafelbuñol, cuya señal aparece repetida en diversos puntos de los brazos, se compone de dos letras capitales: “QI”, que, probablemente, podrían corresponder a la marca personal del orfebre y no a la de una localidad (fig.23). El pie del actual relicario de Burjasot, en cambio, no está marcado, aunque no se descarta que la marca pudiera estar ubicada en el cuerpo superior, hoy desaparecido.



Fig.22. Marca. Alboraya



Fig.23. Marca. Rafelbuñol

Con todo, ha de presuponerse la existencia de normas específicas para el control de la calidad de los materiales porque, en el siglo XV, el Oficio de Plateros inspeccionaba y pesaba la plata de las piezas destacadas, así se observa en la entrega de la cruz para la iglesia de Santa María de Vallanca de Ademuz (Valencia) en 1452, cuya plata dorada fue

²⁵⁰ ARV. Justicia de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Nº 4 y 4 bis. Mano 4, p. 105 y 105v. XVIII kalendas de julio.

²⁵¹ ARV. Justicia civil. *Demandes, rahons, requisicions*. 1312. Nº 13. 12 kal.-IV- 1312.

²⁵² SANZ SERRANO, M^a J., “Marcaje y falsificaciones”, ob. cit., p. 93, afirma que las ordenanzas valencianas de marcaje de 1332 son las más antiguas conocidas.

pesada por el *offici de argenters de Valencia*, lo que suponía la acreditación de su legitimidad y la estampación de la marca de la ciudad²⁵³.

De la ciudad de Valencia, destacado centro productor de platería de la Corona de Aragón, debió salir una cuantía considerable de obras, a tenor de las numerosas referencias inventariadas y detalladas con la marca de la ciudad²⁵⁴. Sin duda, muchas de ellas debieron de finalizar en las diferentes parroquias de la comarca de la Huerta, puesto que su cercanía así lo presupone. Sin embargo, es de lamentar la pérdida de muchas obras, así como la falta documental que acredite esta correspondencia, aunque futuras investigaciones pueden ofrecer esta relación.

²⁵³ La iglesia, en la actualidad, está bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles, si bien en el documento figura como Santa María de Vallanca. APPCV. Protocolo de Lluís Torres. 1452. Sig. 21624. 19-X-1452. Pere Cerdá, platero de Gandía, realiza la pieza y la presenta para su comprobación legal.

²⁵⁴ DALMASES BALAÑA, N. de, "Aproximación a la orfebrería borgiana", ob. cit., p. 194: "... la puntualización de la procedencia valenciana de algunas piezas inventariadas entre los bienes muebles del rey Alfonso V de Aragón, junto con otras punzonadas en Barcelona, Perpiñán y Zaragoza, nos sitúa la producción del obrador valenciano entre los centros más destacados de la Corona de Aragón".

B. LA PLATERÍA EN EL S. XVI

1. Consideraciones generales

La difusión de la cultura italiana del Renacimiento en España se desarrolló de manera notoria gracias a tres factores de carácter local: por la sólida relación comercial con el norte de Italia, a través del puerto de Valencia; por la proyección artística de la Corte Napolitana de Alfonso V de Aragón y por los vínculos establecidos con el Papado de origen valenciano que, desde mediados del siglo XV y todo el XVI, mantuvieron una intensa conexión cultural²⁵⁵.

Durante el siglo XVI las poblaciones cercanas a Valencia, donde vivían los labradores, y donde residían, en tiempo parcial, algunos propietarios, nobles y burgueses, se mantienen como la base de la explotación agraria de la que dependerá la capital, sin demasiadas variaciones ni innovaciones técnicas. El desarrollo económico, demográfico y cultural que experimenta el reino en esta centuria repercute en la comarca de la Huerta con el crecimiento notorio de las villas. El esplendor comercial de la capital contribuye para la adquisición de tierras por parte de la burguesía, por lo que la proximidad de la Huerta favorece este tipo de transacciones en las que algunos miembros del colectivo platero participaron²⁵⁶.

Durante las dos primeras décadas del siglo XVI, el estilo gótico perduraba porque las tipologías resultaban adecuadas para las funciones requeridas. Así, la clientela eclesiástica, sobre todo, continuaba demandando modelos góticos para una liturgia que, durante este período, había alcanzado una síntesis especial entre forma y contenido. El estilo del primer cuarto del siglo XVI ha sido denominado tardogótico o hispanoflamenco y es una continuación del predominante en el último cuarto del siglo XV. No obstante, se empiezan a emplear elementos ornamentales platerescos sobre una estructura gótica, por lo que algunos autores, como Fernando Marías o Barrón García, califican a este período

²⁵⁵ La relación comercial, política y cultural entre Valencia e Italia durante los siglos XV y XVI está recogida por DALMASES BALAÑA, N. de, "Aproximación a la orfebrería borgiana", ob. cit., p. 194: "se puede afirmar que el tiempo de los Borja transcurrió en paralelo con la eclosión de la platería valenciana del siglo XV, la cual, flamígera por excelencia, enlazó su tradición tipológica y formal con la inclusión de algunos repertorios renacientes desde finales del siglo XV e inicios del XVI, relacionados sin duda con su potencia económica y comercial que debió favorecer la entrada e intercambio de objetos, dibujos y grabados de piezas y motivos ornamentales, muy de acuerdo con las nuevas pautas impuestas por Italia y desde allí difundidas por toda Europa". Análogas reflexiones recoge ALDANA FERNÁNDEZ, S., "Consideraciones en torno al manierismo y su repercusión en Valencia" en *Archivo de Arte Valenciano*, XL. Valencia, 1969, pp.33-42.

²⁵⁶ El platero Marc Castrellenes (doc. 1501-1520†) realizó los pagos de censales de 54 sueldos y 6 dinero sobre una casa y huerto, en el camino de Alboraya, a la Sede valenciana, desde 1517 a 1520 (ACV. Libros de Fábrica. Mayo 1517-abril 1518. Sig. 1487. Fol. 4). Tras su muerte en 1520, los pagos fueron abonados por su esposa (ACV. Libros de Fábrica. 1520. Sig. 1487. fol. 3) y por su hijos, Marc Castrellenes, también platero, y Batiste Castrellenes, ambos herederos e hijos del difunto Marc Castrellenes. Se efectuaron de modo alternante hasta 1531 (ACV. Libros de Fábrica. 1522. Sig. 1488. Fol.2).

como “gótico-plateresco”, mientras que la profesora López-Yarto lo distingue como “Primer Renacimiento”²⁵⁷.

La característica principal de la orfebrería, tanto a nivel nacional como regional, durante las primeras décadas del siglo XVI, es la pervivencia de modelos góticos que asumen con interés las influencias renacentistas llegadas desde Italia, si bien la total recepción del modelo clásico italiano en las artes plásticas españolas no será hasta bien entrado el siglo XVI, cuando en Italia florece con esplendor el Renacimiento²⁵⁸. Es por ello que un gran número de piezas que, aunque estructuralmente siguen los postulados anteriores con “un marcado carácter gótico de inspiración arquitectónica”, presentan innovaciones de forma tímida en la ornamentación con motivos renacentistas: grutescos, decoración simétrica, etc. La transmisión de los modelos italianos se ve favorecida por el empleo de estampas grabadas, lo que explicaría la coincidencia en el dibujo y modelado de los motivos figurativos de diferentes maestros con una fuente de inspiración común²⁵⁹. También fue importante el papel de los mecenas y comitentes de obras de plata que, por su formación humanista o por sus contactos con Italia, contribuyeron a difundir las formas clásicas en la platería²⁶⁰.

La evidente conciliación obtenida por ambas estéticas, durante los primeros años del siglo, dificulta el establecer un límite cronológico para la aparición del nuevo estilo; más bien se produce una lenta, pero efectiva asimilación, conocida como “primer renacimiento” que “dura aproximadamente hasta 1525”²⁶¹.

El estudio de esta etapa es con frecuencia complicado debido a que las fuentes documentales y archivísticas no son numerosas y las piezas conservadas reducidas. La necesidad o el afán de adaptar muchas obras góticas a la nueva tendencia, deshaciéndose de ellas mediante su fundición para ejecutar otras nuevas, propició una indudable

²⁵⁷ BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada de la Platería burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998, p. 199. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Quintanar del Rey, 1998, p. 41.

²⁵⁸ SANZ SERRANO, M^a J., “Orfebrería italiana en Sevilla (I)” en *Laboratorio de Arte*, 7. Sevilla, 1994, pp. 97-113, analiza la influencia italiana en diversas obras de platería conservadas en Sevilla y señala los fundamentos de este influjo, originados por motivaciones políticas, derivadas de conquistas territoriales y problemas dinásticos, y por el desplazamiento de personas e ideas que desembocaron en un importante “trasvase cultural”.

²⁵⁹ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., “Las fuentes de los plateros: los grabados” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2009. Murcia, 2009, pp. 434-456, analiza la importancia que tuvieron los grabados en la difusión de las ideas artísticas renacentistas a partir de la creación de la imprenta, a mediados del siglo XV.

²⁶⁰ HEREDIA MORENO, M^a C., “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI”, ob. cit., pp.461-463, concede gran importancia a las estampas, a los tratados de arte y a las obras de artistas contemporáneos que viajaron a los centros culturales italianos como “verdaderos cauces de la recepción del Clasicismo en nuestra platería del quinientos”.

²⁶¹ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *La orfebrería en el siglo XVI*, ob. cit., p. 41. Asimismo, HEREDIA MORENO, M^a C., “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI”, ob. cit., p.445, señala que la primera etapa del Clasicismo coincide con el reinado de los Reyes Católicos hasta la llegada de Carlos V. A esta etapa la denomina gótico o gótico flamígero. Además, afirma que la introducción del clasicismo italiano se produjo “de forma gradual y progresiva a lo largo del siglo XVI y dio lugar a espléndidas piezas “al romano” desde la tercera década del siglo”.

destrucción de piezas. A ello habría que sumar las guerras, saqueos, robos y demás calamidades que favorecieron la extinción de una buena parte de obras artísticas.

En el segundo tercio de siglo la orfebrería va a conocer un gran desarrollo centrado en un estilo característico: el Plateresco. El estilo viene a ser determinante, puesto que se trata de un lenguaje que mantiene formas aún góticas, sobre todo en peanas y nudos, e incorpora el legado clásico, adaptándolo a los modelos nacionales, inspirados en la arquitectura del momento, con una innata tendencia a la profusión ornamental y con una ejecución técnica exquisita²⁶².

En el ámbito histórico, y como factor influyente directo en el oficio de plateros, hay que señalar la celebración, a mediados de siglo XVI, del Concilio de Trento, en el que se ratificó la Santa Misa, como epicentro del culto cristiano, y se enaltecíó el sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, como renovador permanente de la fe. En concreto, la XXII Sesión, celebrada el 17 de setiembre de 1562, siendo pontífice Pío IV, centró su actuación sobre la institución del Sacrosanto Sacrificio de la Misa, y en esta sesión se solemnizaba, ante todo, la liturgia de la Eucaristía ensalzando los elementos que la constituyen. Ello generó una especial dignidad y favoreció la adquisición de un ajuar preciso y meritorio para su ritual²⁶³. En este sentido, incluso piezas que anteriormente eran realizadas con otros materiales, como madera o piedra, pasaron a efectuarse en plata u oro, otorgándoles suntuosidad y esplendor. El cáliz fue la pieza que atrajo esta atención por ser el centro del ritual, símbolo del sacrificio eucarístico. No obstante, el resto de piezas, como las custodias o las cruces, también adquirieron la magnificencia y ostentación propias del evento. Esta tendencia a la majestuosidad y brillantez del culto adquirirá un gran desarrollo a lo largo del siglo XVI, todo el siglo XVII, con el apogeo del Barroco, y durante el siglo XVIII continuará con el Rococó.

El número de obras conservadas de este período aumenta en relación con las de la centuria anterior. En total disponemos de 18 piezas que permiten realizar un análisis tipológico incompleto y limitado de las características de este momento. No se conservan obras de las dos primeras décadas del siglo. La etapa que comprende, aproximadamente, entre 1525 a 1575 presenta 9 piezas: el relicario de Torrent (Cat. n. 20), el *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca (Cat. n.17), el *Lignum Crucis* de Tavernes Blanques (Cat. n. 18), la peana de Benifaraig (Cat. n. 7), la naveta de Picaña (Cat. n. 8) y los portapaces de Meliana (Cat. n. 10) y Rafelbuñol, (Cat. n. 11), obras que, por su decoración, responden a modelos anteriores a 1560. A éstas hay que sumar dos obras con datación exacta: el cáliz de la parroquia de Torrent, fechado en 1567 (Cat. n. 2) y el *Lignum Crucis* de Rafelbuñol, de 1568 (Cat. n. 19).

²⁶² HEREDIA MORENO, M^a C., “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI”, ob. cit., pp.445-473, establece tres etapas de asimilación del lenguaje clásico que son generales en toda la platería española y coinciden, de forma aproximada con los tres tercios del siglo. Según la autora el siglo XVI va a suponer “la Edad de Oro de la platería española, continuación y culminación de la etapa anterior en la que los plateros de la Baja Edad Media habían iniciado una fecunda y meritoria actividad artística”.

²⁶³ En torno a la relación entre Eucaristía y arte, ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia, 1977.

En el último tercio de la centuria se empieza a gestar un nuevo estilo de inspiración clásica que resulta contrario a la fantasía desarrollada en la etapa anterior²⁶⁴. Se mueve hacia una sencillez de composición geométrica, con simplificación de las formas, claridad estructural, adecuado reparto de los volúmenes y del contorno compositivo. Frente a la ostentación y habilidad técnica manierista se recurre a una decoración menos abigarrada, a diseños estructurados y ausencia de elementos fantásticos. Se opta por columnas clásicas, frontones, pirámides y bolas, así como motivos simétricos, óvalos o rectángulos esmaltados con colores opacos, que se reparten en campos separados por fuertes líneas de dibujo abstracto. Todo realizado con simetría perfecta. Las leyes contra el lujo que se publican desde la Corte madrileña ejercieron notable influencia en la difusión del nuevo estilo, creando una unificación estilística notable, si bien en algunos centros se dan elementos diferenciadores.

De la etapa final de la centuria figuran 9 obras: los cálices de Godella (Cat. n. 3) y Albal (Cat. n. 4), el pie de las crismas de Silla (Cat. n. 5), la Veracruz de Picaña (Cat. n. 21), y los portapaces de Mislata (Cat. n. 9), Almasera (Cat. n. 12), Quart de Poblet (Cat. n. 13), Alfara del Patriarca (Cat. n. 14) y Rocafort (Cat. n. 15).

2. Materiales

El descubrimiento de América supuso un gran impulso para el mundo platero, puesto que la apertura de nuevas rutas comerciales, la explotación y comercio de yacimientos de plata y oro, así como su difusión por todo el continente europeo, promovió un intercambio económico y cultural que favoreció el aumento de producción de las piezas de orfebrería a partir del siglo XVI. España, promotora de las expediciones, experimenta un incremento esencial de la importación de estos materiales, provenientes de América y, concretamente, se inicia la explotación de las minas de plata del cerro del Potosí, en 1545²⁶⁵.

²⁶⁴ HEREDIA MORENO, M^a C., “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI”, ob. cit., p.471, señala que el estilo del último tercio del siglo XVI ha sido calificado con diversos nombres, así se conoce como “etapa de Juan de Arfe”, “estilo Felipe II”, “estilo ornamentado” o “estilo desornamentado”, “Bajo Renacimiento”, “Manierismo” o “Purismo”, aunque todos se refieren a un estilo que “evoluciona desde un Clasicismo o Renacimiento ornamentado, enraizado en la tratadística italiana y europea, hasta un Clasicismo progresivamente desornamentado, de raíz escurialense”.

²⁶⁵ Además del estudio sobre la importación de los materiales procedentes de las colonias americanas y de su repercusión en la platería española, una buena parte de la historiografía de los últimos años se ha preocupado también por la plata labrada de aquellos territorios, proporcionando trabajos muy interesantes y sugestivos. Entre otros, cabe destacar las aportaciones de J.M. Cruz Valdovinos, C. Esteras, M^a J. Sanz Serrano, J. Hernández Perera, M^a C. Heredia Moreno, J. Palomero Páramo, A. J. Santos Máquez o M^a J. Mejías Álvarez, quienes con sus investigaciones contribuyen a propagar los análisis precedentes de Anderson, Angulo Iñiguez o Torres Revelló, publicados a mediados del siglo pasado. En cuanto a la plata procedente de las minas de Perú, SANZ SERRANO, M^a J., “Platería peruana en Sevilla y su provincia” en *Laboratorio de Arte*, 5. Sevilla, 1993, p.103, indica que la plata llegada a España, con su entrada por el puerto de Sevilla, mayoritariamente procedía de esta zona y, en concreto, de las minas de Potosí. En la ciudad del mismo nombre, fundada en 1545, se estableció la sede de una de las tres Casas de la Moneda de

La mayor parte de las obras de este momento son de **plata**, siendo las más lujosas las sobredoradas. El calibre de la lámina de plata siguió teniendo el mismo grosor que en el siglo XV y éste permaneció hasta el XVIII; si bien, para piezas ostentosas, como arquetas o coronas, se empleaba una lámina más ligera, a fin de conseguir mayor maleabilidad y permitir un preciso trabajo de calado y repujado.

Aunque existieron piezas de **oro**, éstas no fueron mayoritarias y se reservaban para obras especiales, frecuentemente de carácter personal y en el apartado de joyería o aderezos personales²⁶⁶. No obstante, desde el Concilio de Trento en las *Rúbricas de la Santa Congregación de Ritos* se resolvió la exigencia de que sólo el oro estuviera en contacto con las especies eucarísticas, por lo que los objetos litúrgicos, como cálices, copones, copas y los viriles de las custodian se obran con oro o con plata dorada, constituyendo señales exteriores convenientes al culto y como demostración de honor para adorar a Dios²⁶⁷.

En alguna ocasión especial, como podían ser las colectas eclesiásticas, se recurría a la fundición de objetos antiguos y de monedas que permitía obtener materiales con mayor facilidad. Sin embargo, muchas de las piezas realizadas por esta vía no solicitaban el marcaje oficial, por lo que su valor podía ser menor.

El **bronce**, **latón** u otros materiales menos costosos se empleaban en piezas más humildes o de uso cotidiano, si bien, era habitual la técnica de plateado o dorado sobre estos objetos para proporcionarles un aspecto más lujoso.

El **esmalte** decorativo de influencia italiana sufrió cierta decadencia en el último tercio del siglo XVI. Su empleo debió limitarse a piezas lujosas. En efecto, en ninguna de las conservadas en nuestra zona se aprecia su empleo, por lo que podemos considerar que esta técnica cayó en desuso o, al menos, quedó limitada a recursos determinados, como

América, lo que denota su importancia e influencia. Con respecto a la plata labrada de las colonias, su número fue muy pequeño en el siglo XVI, correspondiendo “en su mayor parte a regalos que los indios hacían a sus lugares de origen, o bien personas que volvían de América trayendo consigo su ajuar de plata realizado allí, donde la materia prima, como la mano de obra eran más baratas”.

²⁶⁶ Las explotaciones de oro no fueron demasiado abundantes, por lo que la búsqueda de nuevos yacimientos se fue sucediendo a medida que se agotaban los ya descubiertos. En efecto, en 1511, se desiste de la búsqueda de oro en la isla de Santo Domingo y se inicia en Cuba, originando una fuerte colonización de buscadores de oro que perdura hasta 1520, cuando quedan agotados los escasos recursos auríferos de la isla. Esta colonización va pareja a la presencia de plateros que se instalan allí iniciando, así, una producción de platería que se desarrolla en etapas con diversos resultados, como ha sido estudiado por MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “Plateros cubanos: siglos XVI, XVII y XVIII. Notas para un catálogo” en *Laboratorio de Arte*, 17. Sevilla, 2004, pp.241-254.

²⁶⁷ PEÑA VELASCO, C. de la, “Los comentarios sobre el oro, la plata y otros metales en *Espectáculo de la Naturaleza* del Abad Pluche” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, p.318. HEREDIA MORENO, C., “De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas”, ob. cit., p.268, asegura que el empleo del oro en la liturgia se vio potenciado a lo largo de la quinta década de esta centuria por el descubrimiento de las minas americanas y por los yacimientos de mercurio de Almadén y Huancavelica que permitió la ejecución de abundante plata labrada.

fondos esmaltados de color azul, principalmente, y a especialidades concretas como la joyería²⁶⁸.

Similar situación es la que se aprecia con el empleo de **piedras preciosas y gemas**, relegadas para las piezas más opulentas o para zonas concretas de los objetos. El empleo de piedras preciosas fue más habitual en las joyas de ornato personal, como anillos, pendientes, collares, etc.²⁶⁹, o en algunos objetos de encargo, como la urna de oro, ámbar y perlas en forma de papagayo que el platero de oro Francesc Carmelet realizó en 1590 para Pablo y Joan Sebola, vecinos de Almussafes (Valencia)²⁷⁰.

Las **perlas** fueron adornos preferidos por los clientes poderosos por su opulencia. Éstas provenían de Oriente y las Indias, territorios conquistados a finales del siglo XV por los Reyes de España, por lo que su aplicación fue amplia, extendiéndose tanto en joyería, empleadas para anillos, collares, cintos, brazaletes, pendientes, como en el adorno de vestidos y de muebles²⁷¹.

La elaboración de alhajas, ornamentadas con piedras preciosas, gemas y perlas aparece a menudo en la documentación, reflejo del desarrollo comercial de estas piezas artísticas. Las actuaciones de comprobación y tasación de joyas fueron requeridas para evitar fraudes y ejecutar las transacciones de acuerdo a la legalidad establecida. Existieron muchos casos que demandaron la tasación de un platero perito, especializado en determinar la legitimidad y valor real de las creaciones.

3. Técnicas

Se emplearon prácticamente todas las técnicas, algunas con más profusión que otras, aunque las más habituales, por ser básicas y, casi, indispensables, fueron el **cincelado** y el **grabado**. Ciertas piezas emplearon el **picado de lustre**, técnica muy

²⁶⁸ El empleo del esmalte en joyería adquirió un amplio desarrollo durante la decimoquinta centuria, como señala MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la rosa al peto” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, p.471, quien afirma que la joyería de este período “se caracteriza por su perfección y calidad técnica, por su gran cromatismo, conseguido tanto por la utilización de diferentes piedras de color como por el uso abundante del esmalte, y por el empleo de tallas muy simples (tabla de fondo y rosa, fundamentalmente) y engastes embutidos”.

²⁶⁹ ARV. Protocolo de Andreu Martí. 1519. Sig. 1827. 4-IX-1519. Fernando Torre, Baile general del Reino, compra una cruz de oro con quince diamantes, cuatro rubíes y cinco perlas al comerciante de Cocentaina, Vicente Mego: *cuiusdam auree crucis cum quinque diamants quatuor robis et quinque perles*.

²⁷⁰ . APCCV. Protocolo de Mateu Rostajo. 1590. Sig. 8588. 28-III-1590. Almussafes, localidad lindante con el límite sur de la comarca de la Huerta Sur. La contratación de esta obra con un platero valenciano demuestra la expansión comercial del centro valenciano. La pieza se describe como un “*urnico*” de Papagay de or en una vasa de ambre y perles alrededor quod a vobis emimus habuimus et recepimus licet illud fuit stimatum in quadrigentis regaliis castellanis per Raphaelem Salvaterra Franciscum Pertegaz et Baptista Tristany argenterios per vos et nos electos et nominatos ex quaquidem estimatione de voluntate vostra fuerunt dempti sexaginta sex solidos e octo denarii et reliquas quinque libras nobis mutuasti gratiose ...

²⁷¹ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “La partición de la plata y las joyas de Isabel de Valois: la herencia de la infanta Catalina Micaela” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011, p. 58.

recurrir en la centuria anterior, que continúa gozando de gran aceptación durante todo el XVI porque favorece el embellecimiento de la pieza y le confiere un claroscuro efectista, sin necesidad de añadir elementos ornamentales suntuosos. Se emplea con frecuencia en los fondos, permitiendo a ciertas zonas, o motivos, disfrutar de una apariencia pulida y brillante, en contraposición con otra mate, ejecutada mediante el picado de lustre. (figs. 24-25.)



Figs. 24-25. Cincelado, grabado y picado de lustre

Una de las técnicas características durante el XVI fue el **torneado**, generalmente empleado para las piezas de astil, donde las molduras abalaustradas adquieren protagonismo²⁷² (fig.26). El **grabado**, de trazado profundo, se usa de modo habitual, porque permite dotar a la superficie de un relieve considerable (fig.27), lo que ocasionó un detrimento de la técnica del **repujado**, relegada para destacar algunos motivos de cruces procesionales, cálices o elementos decorativos de las peanas. Esta técnica, a base de golpes de martillo sobre una chapa más delgada por la parte interior de la pieza, origina un resalte de bulto más grueso que el del cincelado (fig.28).



Fig.26 Astil torneado Fig.27. Grabado y cincelado Fig.28. Repujado y cincelado

²⁷² ARFE DE VILLAFANE, J. de, *De varia commensuracion para la escultura y la arquitectura*. Madrid, 1675, Libro Cuarto, Tit. 1, p. 3, atribuye a Juan Ruiz, el Vandalino, autor de las custodias de Jaén, Baza y la de San Pablo de Sevilla, la introducción del torneado en la platería. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, ob. cit., p. 77, señala que en 1528-1529 este artista andaluz trabajó en el taller de Becerril en Cuenca, coincidiendo con el inicio del empleo del torneado en las obras de plata conquenses.

La **fundición** con molde fue habitual en los elementos de pequeño tamaño, normalmente con función decorativa, evitando así una laboriosa tarea de cincel (figs. 29-30.) Algunas obras pueden tener chapas de fundición superpuestas en las estructuras con remaches o soldaduras (fig. 30). Este recurso es empleado, básicamente, para la ejecución de piezas como los portapaces, retocados con el cincelado (fig.31).



Fig.29. Adorno de fundición Fig.30. Decoración de fundición Fig. 31. Portapaz

El **plateado** y el **dorado** se mantienen como procedimientos eficaces para dotar a las piezas de suntuosidad y se realizan mediante los métodos empleados en épocas pasadas. Así, en nuestro estudio figuran algunos objetos de plata que han sido dorados para otorgarles mayor lujo, como el cáliz de la iglesia de Torrent (fig.32) o el relicario de la Veracruz de Rafelbuñol (fig.33).



Fig. 32. Cáliz. Torrent Fig.33. Veracruz. Rafelbuñol

La finalidad del dorado para enriquecer obras de metales menores, ofreciendo un aspecto suntuoso, se aprecia en el vástago y peana de la parroquia de Benifaraig, cuya

alta ejecución técnica es equiparable a las mejores obras de plata (fig.34), o en el portapaz de Quart de Poblet (fig.35), ambas de cobre sobredorado.



Fig. 34. Peana. Benifaraig

Fig. 35. Portapaz. Quart de Poblet

En etapas de carestía, si no se disponía de plata para restaurar o platear las piezas más deterioradas, se podía, incluso, mandar pintar de color de plata algunas obras más humildes²⁷³.

4. Decoración

El primer cuarto del siglo XVI está caracterizado, como anteriormente se ha expuesto, por una combinación de motivos decorativos de líneas clásicas, que se incorporan a las estructuras góticas -peanas y astiles-. Apenas quedan piezas de este período en nuestra comarca, si bien podría corresponder a esta datación la cruz de Rafelbuñol, clasificada a finales del siglo XV, pero que, sin documentación que lo acredite, sus características entran, también, en la etapa de transición al renacimiento.

La obra que recoge las características de las tres primeras décadas del XV es el *Lignum Crucis* de la parroquial de Alfara del Patriarca (fig.36). La peana circular denota un alejamiento de los modelos góticos, en cambio, su decoración establecida en lóbulos acucharados evoca patrones pasados (fig.37), al igual que algunos elementos florales o la moldura calada del centro del nudo gallonado (fig.38).

²⁷³ ACV. Libros de Fábrica. 1527. Sig. 1488. Así se procedió en 1527, cuando el pintor Guillem Peral debe “argentar” cuatro canelobres de latón, por carecer del material suficiente: *com no se li poguesen haver prou de argent*.



Fig.36. Lignum Crucis

Fig.37. Peana

Fig.38. Astil

El segundo tercio de siglo viene marcado en todo el territorio peninsular por una aceptación integral del nuevo estilo que, con las características propias de la tradición hispana, se configura como un renacimiento plateresco o manierismo, en el que impera una profusa ornamentación de elementos clásicos. De este modo, sobre modelos que recuperan formas góticas –principalmente peanas polilobuladas que contribuyen a otorgar movilidad y suntuosidad a las obras- se establece una variada y rica decoración, en la que se suceden elementos de tradición bajorrenacentista, como grutescos, cartelas, cariátides, ovas, querubines, animales fantásticos, etc., entremezcladas con motivos de estilos anteriores: gallones, costillas y tracerías caladas en las peanas²⁷⁴ (figs.39-41).



Figs. 39-41. Detalles

Es también representativo el empleo de los elementos vegetales, entre los que se encuentran las guirnaldas florales y frutales, cuernos de la abundancia, hojas y tallos de

²⁷⁴ El origen de estos motivos se halla en Italia, en la escuela escultórica y pictórica del Manierismo florentino y romano, divulgados en Europa mediante los grabados y estampas. En concreto, el empleo de figuras femeninas con los brazos cruzados en el pecho (fig.44), con pequeñas variantes, aparecen en algunas obras de la centuria, como en las mazas del ayuntamiento de Sevilla, obra de Francisco de Valderrama. SANTOS MÁRQUEZ, A.J., “Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del ayuntamiento de Sevilla” en *Archivo Español de Arte*, LXXXII. Madrid, 2009, pp. 155-168, ofrece la verdadera autoría de estas piezas y analiza su estilo manierista de influencia italiana.

acanto y el zarcillo que, en numerosas ocasiones, finaliza en cabezas de animales fantásticos, al igual que figuras humanas en actitudes diversas (figs. 42-44).



Figs. 42-44. Detalles

La decoración del último tercio de la centuria evoluciona hacia el abandono de los elementos clásicos, como grutescos, animales fantásticos o figuras humanas, que son sustituidos por una progresiva esquematización ornamental, centrada en motivos geométricos recogidos de los grabados centroeuropeos e italianos. Uno de los más empleados es el *rollwerk*, también conocida como decoración de cueros recortados y puntas enrolladas (fig 45). Originado en Fontainebleau en 1530, los grabadores le confieren aspecto duro y metálico. Su difusión por toda Europa y, en concreto, en la península se generaliza a partir de 1550²⁷⁵.



Fig.45. *Rollwerk*



Fig.46. Arabesco de cintas



Fig.47. Lazos

Otro tema, el morisco o arabesco, relanzado a partir de motivos a *candelieri* veneciano de finales del siglo XV, forma un dibujo irregular de trama vegetal o lineal en una estructura cerrada. Lo emplearon preferentemente los grabadores franceses y alemanes (fig.46).

²⁷⁵ HEREDIA MORENO, M^a C., "Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares" en *Laboratorio de Arte*, 10. Sevilla, 1997, p.182, destaca que la decoración de cartelas de cueros recortados y cintas planas tiene su origen en 1530 en Fontainebleau, reinterpretándose en Flandes en la década de los cuarenta, para difundirse por toda Europa a través de las láminas y grabados. La platería española incorpora estos motivos a lo largo de toda la segunda mitad del XVI.

El *strapwork* o labor de lazo se emplea en las últimas décadas de la centuria. Reproduce bandas de aspecto rígido que se mezclan y se superponen entre ellas, formando una red que finaliza con volutas o enroscamientos (fig.47).

Hacia finales de siglo, frente al manierismo imperante, se inicia una nueva tendencia de depuración estilística que propone la geometrización de la decoración, con espejos ovales, grabados de tornapuntas en “ces”, cintas y botones. Los gallones se allanan, dando lugar a acanaladuras (figs.48-50). Esta abigarrada ornamentación esquemática se presenta como sustituta de la lujosa pedrería de la que, en ocasiones, imita sus formas²⁷⁶.



Figs. 48- 50. Detalles ornamentales

Igualmente, algunos elementos de la arquitectura clásica fueron habilitados a las piezas que así los requerían, principalmente en los portapaces, donde, sobre una estructura arquitectónica, se emplazan pedestales, pilastras, capiteles, entablamentos, frontones, veneras y columnas abalaustradas (figs.51-53).

²⁷⁶ SANZ SERRANO, M^a J., “La cruz parroquial en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico” en *Estudios de Platería San Eloy* 2002. Murcia, 2002, pp. 429-430, denomina a este período “manierismo geometrizable”. Su origen lo sitúa en las obras de los plateros Francisco Merino y Francisco Alfaro, realizadas en la década de los 80, y en las obras de Juan de Arfe de la última década del XVI. Asimismo, SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz” en *Laboratorio de Arte*, 15. Sevilla, 2002, pp.111-132, observa similares características en las obras de esta zona peninsular.



Fig. 51. Quart de Poblet



Fig. 52. Rafelbuñol



Fig. 53. Alfara del Patriarca

5. Iconografía

Desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII el arte estará imbuido de la influencia de un fenómeno histórico espiritual liderado por el catolicismo: la Contrarreforma. Surgió como respuesta a las reformas protestantes de Martín Lutero y llevó a cabo una renovación de todo el conjunto eclesial, debilitado por las diferentes escisiones que venían produciéndose desde décadas antes. El Concilio de Trento recogió todos los decretos doctrinales oportunos para combatir el protestantismo y favorecer una postura dominante del catolicismo, donde la figura del Papa y las órdenes religiosas se redefinieron como jerarquía eclesiástica, bajo una disciplina y unos dogmas establecidos y puntualizados en el Concilio²⁷⁷.

Consecuencia de este sentir religioso fue la tendencia a la austeridad, como contrapunto al lujo y ostentación de las obras eclesiásticas anteriores al Concilio. Se orientó hacia una iconografía de carácter emotivo y reflexivo; se pretendía conmocionar a los fieles e inculcar la identificación con las imágenes y con los actos a celebrar. Se crearon una serie de representaciones y símbolos que identificaban plenamente la imagen con el mensaje. Principalmente, fueron los motivos eucarísticos o los centrados en la

²⁷⁷ En las sesiones XIII y XXII celebradas en octubre de 1551 y en la primavera de 1562 se precisó la doctrina de la Eucaristía y la presencia real de Cristo en las especies consagradas, en virtud de la transubstanciación. Del mismo modo, la sesión XXV, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563, defendió la veneración de las reliquias y las imágenes de los santos. Este cónclave supuso un fuerte refuerzo para las obras de arte religioso y, en concreto, para la platería, porque propició un desarrollo significativo de las piezas de culto y litúrgicas, como así determina HEREDIA MORENO, M^a C., “Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”, en *Estudios de platería. San Eloy*, 2001. Murcia, 2001, pp.77-78 al afirmar que: “En la práctica, el espíritu de Trento y de la Contrarreforma se tradujo en una fuerte reactivación del culto a la Eucaristía y a las reliquias, con el consiguiente esplendor de la liturgia, fenómenos paralelos, en muchos casos, a la ejecución de importantes conjuntos artísticos, plata labrada inclusive”.

Pasión de Cristo, representados en los cálices y en las custodias. Las cruces procesionales también acogieron programas iconográficos relativos a la Pasión y a la Resurrección de Cristo²⁷⁸, mientras que las representaciones de santos se centraron, en muchos casos, en las macollas.

Concretamente, en la platería de la comarca de la Huerta han quedado pocas obras que permitan un estudio exhaustivo de estos repertorios; sin embargo, podemos establecer a partir de estas piezas tres importantes programas iconográficos que se observan en algunos cálices, relicarios y portapaces conservados.

En primer lugar, el tema representado con más frecuencia en los portapaces de esta zona es la Crucifixión, con la cruz en solitario (Meliana, fig.54), o con la Virgen y San Juan (Rafelbuñol, fig.55). Estas representaciones del Calvario siguen esquemas hispanoflamencos, con composiciones que se adecúan al espacio, donde la Virgen y San Juan están situados, de pie, a los lados de la cruz. Se trata de un tema muy popular, que deriva de la época medieval y se extendió por toda la península a partir de la segunda mitad del siglo XVI, al sustituir, en el Sínodo de 1592, la patena por el portapaz en el acto de dar la paz. A pesar de su tamaño, las escenas suelen recoger momentos de intenso dramatismo, reflejado en la actitud de la Virgen y San Juan. Su “connotación es la de acompañar a Cristo en el momento de su muerte, en la *Deesis*, plegaria o suplica en griego, ... y tienen un carácter de intercesores de los hombres ante Dios”²⁷⁹.

En el portapaz de Mislata, no aparece Cristo Crucificado, por lo que las figuras de San Juan y la Virgen María, además de una desproporcionada cruz que se adapta con dificultad al marco poligonal de la estructura, captan toda la atención visual de la escena y esquivan la inarmónica solución avenerada superior, alejada de los cánones clásicos del XVI (fig.56).

²⁷⁸ La Resurrección, la Inmortalidad y el Triunfo sobre la Muerte, son los temas prioritarios en los que se basa la religiosidad del XVI y quedan reflejados en las estructuras de las torres eucarísticas, como señala VARAS RIVERO, M., “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII” en *Laboratorio de Arte*, 19. Sevilla, 2006, pp.101-121, quien afirma que: “la incorporación del lenguaje renacentista al tipo estructural, siendo paralela en lo cronológico (a lo largo del segundo cuarto del siglo XVI), parece más sólida y correcta en los primeros túmulos turriformes”.

²⁷⁹ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana” en *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2012, p. 353-356. Resulta significativa la presencia de María al pie de la cruz, porque es una de las escasas ocasiones en que se menciona a la Madre de Cristo en los Evangelios; tan sólo es recogida en el Evangelio de San Juan (Jn, 19:25).



Figs.54-56. Portapaces: Meliana, Rafelbuñol y Mislata Fig.57. Veracruz. Picaña

En cambio, Cristo crucificado está siempre situado en el anverso de las cruces procesionales, de las cruces de altar o, en ocasiones, en los relicarios del *Lignum Crucis*, como así sucede en el custodiado en la parroquia de Picaña (fig.57).

El segundo programa trascendente es el de *Arma Christi* o símbolos de la Pasión de Jesucristo. Esta representación la encontramos en las peanas de los cálices de Torrent (fig.58) y Albal (fig.59), en la peana de los *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca (fig.60), en la base de Picaña (fig.61), y en los brazos de la *Veracruz* de Tavernes Blanques (fig.62).



Figs. 58-60. Detalles. Símbolos de la Pasión

En escasas ocasiones se presentan escenas o momentos concretos de la Pasión, como sucede en el portapaz de Rocafort, donde se reproduce el *Ecce Homo* (fig.63).



Figs. 61-62. Detalles. Símbolos de la Pasión

Fig.63. *Ecce Homo*

En buena medida los plateros se basaban en láminas y grabados de obras italianas y centroeuropeas, importados por los artistas extranjeros asentados en las ciudades españolas. Los plateros valencianos dispusieron de una gran variedad de ellas, entre las que pudieron constar algunas de Martín Schongauer (fig.64) o de Ludwig Krug, cuyo *Ecce Homo*²⁸⁰ (fig.65) ofrece un gran parecido compositivo al del portapaz de Rocafort (fig.65), ambas de finales del S. XV y primeras décadas del XVI.



Fig.64. Martin Schongauer Fig.65. Ludwig Krug

El tercer grupo iconográfico es el protagonizado por imágenes de santos, cuya preferente ubicación solía ser las peanas de cálices o relicarios, o en el reverso de las cruces procesionales, donde, además de la Asunción de la Virgen, es frecuente que se establezca la figura del santo patrón de la localidad.

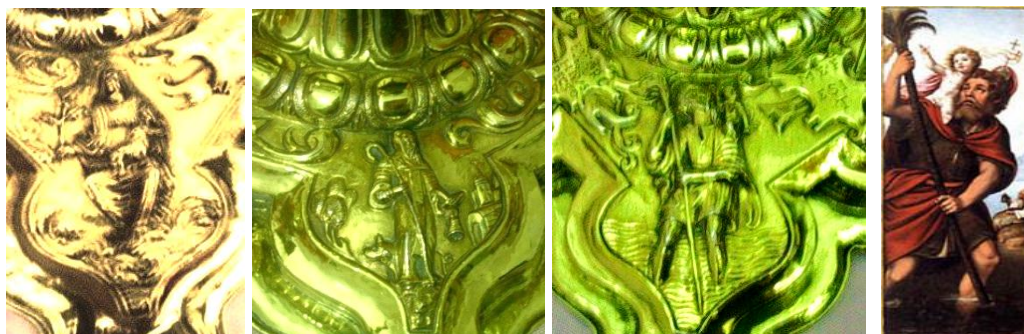
De este modo, se puede observar ejemplos iconográficos de santos en el cáliz de Torrent, donde en el interior de los lóbulos de la peana se ha representado a San Juan Bautista, con sus atributos, el Cordero con la cruz, filacteria y panales de miel, el dedo índice señalando al Cordero (fig.66); la Asunción de la Virgen, a quien está dedicada la iglesia (fig.67) y la imagen de un obispo santo, sin determinar, con templo en su mano (fig.68). Representaciones que alternan con algunos símbolos de la Pasión, como la túnica, el farol y la cruz con los clavos.

²⁸⁰ Lámina de Martín Schongauer reproducida en http://www.artcyclopedia.com/artists/schongauer_martin.html. Estampa de Ludwig Krug, xilografía a fibra, ca.1489-1532, conservado en Biblioteca Nacional de España. PID. N° 86520. Consulta: 04/10/2013.



Figs. 66-68. Detalles. Peana del cáliz de Torrent. 1567

Asimismo, la peana del *Lignum Crucis* de Rafelbuñol, de 1568, está organizada con las representaciones de la Virgen sedente con el Niño (fig.69), San Cristóbal (fig.70) y San Antonio Abad (fig.71). Estas representaciones están ejecutadas con una gran técnica sobre modelos tomados de obras renacentistas, así, la Virgen sigue los patrones de las Madonas entronizadas del Quattrocento y Cinquecento, asimilados por Joan de Joanes, con la disposición de las piernas en “V” que, junto a la naturalidad de los pliegues, rompen el hieratismo medieval de esta tipología. San Cristóbal toma como referencia el cuadro de la catedral de Valencia, datado en el siglo XV, o el Tríptico de la Colegiata de Játiva, de Juan de Juanes, en cuyo lateral interior se representa al santo, en actitud semejante a la del relicario (fig.72), mientras que San Antonio ofrece una ejecución más arcaica sobre elementos paisajísticos de cierta perspectiva.



Figs. 69-71. Detalles. Peana. Rafelbuñol Fig.72. San Cristóbal, Juan de Juanes

6. Tipologías

La variedad tipológica de las piezas civiles del siglo XVI debió de ser considerable, atendiendo a las diferentes funcionalidades en que se pueden emplear los objetos de plata. Además, la importación masiva de materia prima, junto al aumento del número de artesanos, evidencia el desarrollo que alcanzó la posesión de enseres de plata por parte de la naciente clase burguesa y la nobiliaria, quienes no sólo adquieren piezas

de uso civil, sino que se interesan por las religiosas para uso privado y personal²⁸¹. La documentación es amplia al respecto, ya que se encuentran referencias en testamentos, inventarios²⁸², almonedas y en cualquier otra transacción.

Esta misma diversidad tipológica se aprecia en el ámbito religioso, en el que no se distinguen novedades sobre la centuria anterior. Existe, durante este siglo, como consecuencia de la llegada de plata de América y, principalmente, en la segunda mitad de siglo, a partir del Concilio de Trento, una ampliación del ajuar litúrgico de las parroquias más modestas y se encargan piezas como vinajeras, portapaces, cruces de altar, candeleros, atriles, acetres, hisopos, etc.²⁸³.

A pesar de que el empleo de objetos de plata debió ser amplio y variado -puesto que la liturgia y la diversidad de celebraciones así lo aconsejaba-, han sido escasas las piezas conservadas, debido a la fundición de piezas para la creación de otras nuevas, a la desaparición por saqueos, robos, vandalismo e, incluso, por disposiciones gubernamentales para la elaboración de moneda. Disponemos en nuestra comarca de un número mayor que en la centuria anterior, 18 piezas, pero con poca diversidad tipológica. De este modo, se ha procedido al análisis de 3 cálices, 5 relicarios, 2 vástagos, 1 naveta y 7 portapaces.

Se ha determinado el estudio unificado de las diferentes obras de astil (cálices, relicarios y vástagos) por considerar que, tanto las estructuras como la ornamentación, siguen la misma línea evolutiva y permiten establecer las diferentes etapas creativas del siglo XVI. En cambio, la naveta y los portapaces reciben un estudio específico en su género.

6.1 PIEZAS DE ASTIL

El relicario de *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca (Cat.17) muestra peana y astil con características del primer cuarto del siglo XVI²⁸⁴. Presenta base circular con lóbulos acucharados en resalte, que recogen símbolos de la Pasión de Cristo, con fondo picado de lustre y motivos florales entre los lóbulos, de clara evocación gótica. El astil cilíndrico se

²⁸¹ ARV. Protocolo de Juan Gomez. 1516. Sig. 616. 21-I-1516. Inventario de bienes del difunto carnicero Bertomeu Alexandre, en el que se recogen algunos objetos de plata y joyas que determinan el *status* social del finado.

²⁸² APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1527. Sig. 12052. 15-II-1527. Inventario de bienes de Antonio Ortis, mercader de Valencia. Se citan varias joyas de oro entre collares, pendientes y anillos, con piedras como esmeralda, rubí, perlas y aljofares. Algunas piezas de oro aparecen esmaltadas. ARV. Protocolo de Juan Luis Bertran. 1526-1527. Sig. 264. 7-XII-1526. Se describen piezas muy similares.

²⁸³ Hay que advertir que el ámbito religioso difiere del civil por la imposibilidad de comerciar con los objetos de plata, debido a la expresa prohibición de la venta de objetos religiosos como así se ofrece en el documentado trabajo de OBARRIO MORENO, J.A., “La rúbrica *De Decreto ad alienanda Universitatis bona* en la tradición jurídica tardo-medieval”, ob. cit., pp.1-42.

²⁸⁴ FUMANAL PAGES, M. A., “Calce”. Ficha nº 73 del Catálogo de la Exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*. Valencia, 2008, p. 396. Ofrece un cáliz de gran semejanza compositiva.

encuentra seccionado por arandelas o con alguna moldura curva. El nudo, de tendencia esférica exhibe moldura cilíndrica central calada, reminiscencia gótica, con gallones moldurados, característicos de este período (fig.73).



Fig.73. Alfara del Patriarca

Documentalmente se ha localizado la cesión, en 1504, por parte del Capítulo de la Sede valenciana a la iglesia parroquial de Albal, de un cáliz y una patena de plata, propiedad de Doña Brianda de Castro, donados previamente a la Sede por su hermana, Doña Estefanía Carroz de Arborea y de Mur. El cáliz estaba decorado con los símbolos de la Pasión de Cristo y las armas de la casa Carroz y de Mur en su peana, mientras que se describe una leyenda con las palabras “AVE VERUM NATUM DE MARIA VIRGINE VERE”, probablemente situada en la copa o en el nudo del astil, siguiendo la localización frecuente en su tipología²⁸⁵.

En el segundo cuarto de la centuria, la incorporación de elementos renacentistas se generaliza. Las peanas muestran preferencia por las bases circulares, escalonadas en bandas, o mixtilíneas, recuerdo del gótico. Los astiles se eligen torneados o compuestos por molduras curvas de formas diversas. Aparece el cuerpo cuadrangular en la base del vástago, cuyo origen podría situarse en la segunda década de la centuria, configurándose en elemento característico de los talleres valencianos y barceloneses durante este período

²⁸⁵ ACV. Rebedor de Jaume Esteve. 1504-1507. Sig. 3689. 15-III-1504. Brianda y Estefanía Carroz de Arborea son descendientes de Francisco Carroz de Arborea y Beatriz de Mur. Brianda era esposa de Pedro Maza de Lizana. La donación interparroquial fue usual como consecuencia de la explícita prohibición de venta de objetos religiosos, como así lo recoge en un interesante artículo de OBARRIO MORENO, J.A., “La rúbrica *De Decreto ad alienanda Universitatis bona* en la tradición jurídica tardo-medieval”, ob. cit., pp.1-42.

y en los siglos XVII y XVIII²⁸⁶. Se abandonan progresivamente los nudos arquitectónicos que son sustituidos por nudos esféricos, ovoides o de jarrón²⁸⁷.

En la ornamentación se adopta plenamente la decoración a “lo romano”, basada en *candelieri*, grutescos, y la inclusión de nuevos elementos, como costillas, gallones, acanaladuras, tornapuntas que confieren a las piezas una gran riqueza y vistosidad. Por otro lado, es innegable la adaptación de elementos decorativos tomados de la arquitectura plateresca, que adquiere una notable profusión por toda la geografía española y de la que los orfebres adoptan motivos ornamentales.

El relicario de la iglesia parroquial de Torrent (fig.74) y el pie de la iglesia parroquial de Benifaraig (fig.75) son buenos exponentes de las obras de esta etapa de pleno renacimiento. Ambas piezas muestran una perfecta adaptación del nuevo estilo, tanto en las estructuras como en la decoración, donde los motivos de grutescos, *candelieri*, guirnaldas, etc., son incorporaciones representativas del lenguaje clásico.



Fig. 74. Relicario. Torrent



Fig. 75. Pie. Benifaraig

²⁸⁶ Siguiendo a COTS MORATÓ; LÓPEZ CATALÁ, E. “La platería en la iglesia de Santa Cruz de Valencia” en *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2005, p.118, las primeras obras que presentan la moldura cuadrangular son piezas datadas o documentadas en la década de los años 20 del siglo XVI, como así figura en el cáliz de la catedral de Segorbe (c.1525) o el copón-arqueta de Villarreal, documentado en 1529, atribuido al obrador de los Cetina. Asimismo, sugiere su extensión “en el ámbito catalán-valenciano, pues también figura en piezas barcelonesas del Quinientos como la Vera Cruz de Sant Julià i Sant Germà (Andorra), datada en la segunda mitad del siglo XVI”.

²⁸⁷ VARAS RIVERO, M., “Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011. p.536, señala que durante el segundo y el tercer cuarto del siglo XVI, la introducción lenta del Renacimiento promovió el abandono de las formas arquitectónicas en los nudos de la mayoría de las tipologías: cálices, copones, cruces y custodias de mano a favor de las formas ornamentales y redondeadas, basadas en el concepto balaustral y ejecutadas con el torneado, técnica que determinó esta evolución.

Estas dos piezas, que mantienen elementos ornamentales de ejecución técnica y diseño afines, podrían haber sido realizadas en torno a 1550, puesto que la peana de Benifaraig exhibe el escudo del Duque de Calabria, Fernando de Aragón, fallecido en ese año.

El tercer cuarto de siglo se define como un período en el que se retoman algunos elementos precedentes, originando un estilo peculiar donde las estructuras, principalmente, adoptan bases mixtilíneas de recuerdo gótico, que combinan con elementos clásicos. A su vez, la ornamentación se aleja progresivamente del repertorio romano, desapareciendo los grutescos, *candelieri*, etc., girando hacia temas iconográficos cristianos, alentados y promovidos por el Concilio de Trento.

En este período se conserva un cáliz en la iglesia de Torrent (fig.76), que comparte diseño con algunos cálices de la zona levantina, cuyo modelo debió ser muy popular. Éste consiste en peana mixtilínea polilobulada con astil formado por molduras curvas, iniciado con cilindro entre arandelas y dos molduras bulbosas que flaquean el nudo esférico gallonado; en su centro, un cilindro con la inscripción: “AVE VERUM CORPUS NATUM DE MARÍA VIR”, sobre esmalte azul o sin él, u otra leyenda alusiva a la Eucaristía. La copa cónica muestra subcopa decorada con querubines, guirnaldas y crestería de remate²⁸⁸. Se encuentra marcado con señal de Valencia y ofrece la datación de 1567.



Fig. 76. Cáliz. Torrent. 1567

Asimismo, el relicario del *Lignum Crucis* de Rafelbuñol también ofrece la fecha de su ejecución: 1568, mas no la marca de localidad (fig.77). Mantiene las características propias de esta etapa, con las representaciones de la Virgen sedente y San Bartolomé, que

²⁸⁸ Algunos ejemplos de esta tipología se encuentran en Cocentaina, Llutxent, Montesa, Nules, Gandía y Lucena del Cid, y en las parroquias de El Salvador y Santa Mónica, de Valencia.

denotan una buena ejecución técnica y compositiva, de clara influencia renacentista (figs.69-71). El autor supo plasmar en sus modelos la influencia de los maestros italianos o, probablemente, del cercano pintor valenciano Juan de Juanes. La peculiar moldura cuadrangular en la base del astil, al igual que la cartela alusiva a su comitente: “MATIAS - EXARC HIUS RECTOR - ME FESIT” apuntan a una posible procedencia valenciana.



Fig. 77. *Lignum Crucis*. Rafelbuñol. 1568

En el último cuarto de siglo, la evolución estilística experimenta un cambio sustancial. En las estructuras, las peanas abandonan las líneas mixtilíneas y se decantan por el pie circular -ya empleado en el primer cuarto de la centuria-. Éste se compone de dos molduras convexas, escalonadas y concéntricas, siendo la inferior de mayor anchura y separadas por listeles anulares lisos. Los vástagos se estilizan y se conforman mediante molduras torneadas, cuyas bases se inician siempre con moldura cilíndrica, limitada por arandelas, y nudos ovoides, que destacan moderadamente en el centro del astil. La copa, en los cálices, es cónica y muestra una subcopa de tendencia bulbosa, cuya curva se pronunciará hacia el final del período.

La ornamentación experimenta, también, una renovación importante al sustituir los elementos renacentistas, sustancialmente figurativos, por elementos geométricos o vegetales, con tendencia a la esquematización. Esta predilección centrará la mayor parte del repertorio decorativo mediante espejos, cartelas, cintas planas, etc., que combinan, en ocasiones, con los símbolos iconográficos de la Pasión de Cristo.

En la zona, contamos con cuatro piezas en las que se aprecian estas características: los cálices de las parroquias de San Bartolomé de Godella y Santa Ana de Albal (figs.78-79), y los pies de Silla y Picaña (figs.80-81). Obras, con pequeñas diferencias en la ornamentación y ejecución, que destacan todas por su elegante y

armoniosa composición, con un equilibrado reparto de volúmenes, conjugado con una refinada y esquemática decoración grabada²⁸⁹.



Figs. 78-79. Cálices. Godella y Albal Figs. 80-81. Peanas. Silla y Picaña

Se ha recogido, en la parroquia de San Miguel de Burjasot, un inventario completo de la plata de 1575²⁹⁰, en el que se mencionan, entre otros objetos, un cáliz pequeño dorado y con relieves esculpidos en su peana, donde figuraba las imágenes de dos santos, uno sin especificar, el otro, San Miguel con la inscripción “*Jesu fili David miserere mei*”: *un calset de argent daurat y mostregat. En lo peu un sent sculpit, Sent Miquel y per armes dins lo sant una ma y en lo mig un titol que diu “Jesu fili David miserere mei”*; la descripción de otro, dorado y con relieves, presentaba el lema: “AVE VERUM CORPUS” y recuerda a la tipología anteriormente citada, *un calset de argent daurat y mostregat sense armes. En lo mig un titol que diu: “Ave verum corpus”*; mientras que la alusión a un cáliz de peltre, de la ermita de San Roque, desvela la cotidianeidad y modestia de la pieza: *un calset de piltre diu que es de la hermita de Sant Roch*.

6.2 CRUCES

La cruz procesional es una de las piezas representativa de cada parroquia, si bien, su sustitución por obras nuevas ha provocado la desaparición de muchos ejemplares, al servir las antiguas como material de fundición para las recientes.

²⁸⁹ Para el análisis de esta tipología en otras zonas valencianas, LÓPEZ CATALÁ, E., “Cáliz” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante, 2006*. Valencia, 2006, pp. 418-419, presenta el cáliz de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Misericordia de Alicante, de datación aproximada en la primera década del siglo XVII -con características muy similares a los conservados en las parroquiales de Godella y Albal-, y del que asegura “responde a una tendencia estandarizada desde el último cuarto del siglo XVI, común a casi todos los territorios peninsulares de la monarquía española, y generada en Castilla, que se congratula en la severidad de líneas, sentido geométrico y sobriedad ornamental, común por otra parte a las pautas estéticas que se impone en la arquitectura posterior a Herrera”.

²⁹⁰ APSMB. *Quinque Libri* (1558-1576). *La memoria y inventario del argent y roba de la sglesia de Burjaçot*. 1575.

Las cruces valencianas del siglo XVI siguieron una tipología muy extendida en la Corona de Aragón. En el primer tercio de siglo, se mantuvieron las líneas de la centuria anterior, siguiendo diseños de perfil flordelisado, con expansiones cuadrilobuladas en los brazos y crestería vegetal en el perímetro²⁹¹. Las placas esmaltadas persistieron en algunas piezas destacadas, aunque la tendencia marcaba su supresión para incorporar elementos renacentistas decorando la superficie de los brazos. Algunos nudos retardaron la estructura arquitectónica de líneas góticas, generalmente de dos pisos, con decoración de tracerías y ventanales ojivales, que fueron sustituidos por macollas esféricas o cuerpos poliédricos.



Fig. 82. Cruz procesional. Rafelbuñol

La cruz de Rafelbuñol es la única pieza que podemos encuadrar entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI; aunque se ha incluido su análisis en la centuria anterior a causa de sus características de transición, también podría tratarse como ejemplo del apartado que nos ocupa por presentar las formas cuatrocentistas de la Corona de

²⁹¹ Aunque esta tipología es frecuente en la Corona de Aragón, también estuvo extendida por toda la geografía española y de Europa con diferentes variantes. SANZ SERRANO, M^a J., “Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI” en *Laboratorio de Arte*, 15. Sevilla, 2002, pp. 45-60, realiza el estudio de cuatro cruces de finales del siglo XV y principios del XVI, con características peculiares, que permiten asociar este período como una “época de cambios, en el que la ornamentación juega un papel preponderante, y donde el gusto por lo exótico se aprecia no sólo en estas piezas labradas, sino también en otras muchas manifestaciones artísticas como por ejemplo las magestuosas portadas-retablos” (p.52).

Aragón y la decoración clásica italiana, que se extiende en las primeras décadas del XVI²⁹².

6.3 CUSTODIAS

Para conmemorar la visión que, en 1209, tuvo la beata Juliana de Lieja²⁹³, cuyo significado fue la necesidad de instituir una fiesta consagrada al Santísimo Sacramento, el obispo Roberto de Lieja decretó, en 1246, una nueva celebración, que debía oficiarse todos los años el jueves siguiente después de la octava de la Trinidad. Este decreto no llegó a cumplirse por el fallecimiento del Obispo y el Papa Urbano IV, en 1264, volvió a instituir la fiesta en la Iglesia Occidental, aunque sin demasiado éxito. Será Clemente V, en 1311, y Juan XXII, en 1317, quienes definitivamente intervinieron para instaurar y propagar esta festividad por todos los países, rescatando de la indiferencia la bula *Transiturus de hoc mundo* del Papa Urbano IV²⁹⁴.

Esta celebración consiste en una procesión con la exposición pública y triunfal de la Hostia consagrada para la admiración y veneración de los fieles por las calles de las ciudades²⁹⁵. Si anteriormente el culto Eucarístico permanecía oculto a los fieles cristianos y, por lo tanto, rodeado de misterio, en este momento, se imponía la necesidad de mostrar la Sagrada Forma, por lo que se presentó, de inmediato, una dificultad práctica. En las primeras procesiones eucarísticas no se pudo más que llevar el Santísimo en copones cerrados o arquetas, aunque pronto se obtuvo una solución técnica que facilitaría su exhibición: se utilizó el modelo de algunos relicarios, cuya estructura permitía guardar a la vez que permitir la visión de las reliquias, y se adaptó como ostensorio o custodia para

²⁹² COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX), ob. cit., p. 121, señala que la influencia italiana penetra en Valencia “con bastante prontitud”. Indica que en el quinientos hay “una gran cantidad de cruces procesionales, la mayoría conservadas en las iglesias del reino de Valencia para las que fueron labradas”. Aprecia una gran variedad de tipologías, con evolución de las formas y ornamentación, señalando que algunas llegan a observar la influencia de la platería aragonesa pero escasa influencia de la catalana, “al contrario que sucedía en las centurias mdievales,... pues en el Principado, perduran las cruces flordelisadas hasta el siglo XVII”.

²⁹³ Juliana, religiosa agustina del convento de Mont-Cornillon, próximo a Lieja, tuvo la visión, durante varios días, de la luna llena con un corte en su perímetro. Su significado lo comprendió mediante las revelaciones de Jesús, anunciándole que la luna representaba a la Iglesia y el trozo que no tenía aludía a la falta de una fiesta en torno a la Eucaristía: la institución del Santísimo Sacramento. Era voluntad divina que ésta se estableciese para aumentar la debilitada fe de los cristianos y le encargó a Juliana promover e impulsar esta fiesta entre los creyentes. La beata, abrumada por la responsabilidad, tardó veinte años en comunicar el divino encargo al Papa Juliano IV y tuvo que soportar toda clase de obstáculos e impedimentos hasta lograrlo.

²⁹⁴ TRENS, M., *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, pp. 9 y 10.

²⁹⁵ ACV. Libros de Fábrica. 1526. Sig. 1488. fol. 17v. En el año 1526 se alteró la fecha tradicional de la procesión del Corpus en Valencia trasladándola al 18 de octubre, debido a la rebelión *dels moros en la montanya de Spadan*. El documento explica que el suceso se originó cuando los sarracenos se llevaron el cofre con las formas consagradas de la iglesia de Chinchés (sic), actual Xilxes.

mostrar la Sagrada Forma²⁹⁶. En las iglesias más pobres no fue usual el disponer de una custodia, a pesar de la obligación de tener una en toda parroquia, como así se ordenaba en las visitas pastorales. En cambio, las catedrales, monasterios, colegiatas o iglesias de importancia competían por adquirir las mejores y mayores custodias²⁹⁷. Éstas alcanzaron un gran impulso a partir del siglo XIV con la imposición de la procesión eucarística complementando la fiesta del *Corpus Christi*.

La tipología de las custodias es diversa, dependiendo de su riqueza estructural y ornamental²⁹⁸. En la comarca de este estudio no se han conservado ejemplares de esta época, por lo que la percepción de su importancia y difusión ha de extraerse de las referencias documentales investigadas. En este sentido, la relación de piezas donadas al rey Pedro IV para la contienda bélica, en 1364, ofrece una descripción parca de los objetos que transmite que no todas las parroquias tuvieron custodia; no obstante, aquéllas que sí dispusieron de un ejemplar, éstos fueron de plata en su color o dorados; algunos decorados con esmaltes, y de pequeño tamaño, siguiendo el modelo de custodia de mano. La mayor parte de las custodias de las parroquias obedecen al modelo funcional llamado “de mano”, dispuesto para ser trasladada por el sacerdote; sólo las catedrales o iglesias de mayor jerarquía podían permitirse otros tipos de mayor envergadura económica o/y de tamaño, llamadas “de asiento”.

Estructuralmente, los astiles de las custodias de mano se organizaban como los de los cálices, con peana de perfil mixtilíneo o circular, astil de sección poligonal o cilíndrico y nudo de templete arquitectónico. Es en el ostensorio donde mayores diferencias se observan, produciéndose una complejidad estructural a finales del siglo XV.

²⁹⁶ TRENS, M., *Las custodias españolas*, ob. cit., pp. 1-3. Para un ilustrativo análisis del binomio función/tipología de las custodias, véase RIVAS CARMONA, J., “Los otros usos de las custodias procesionales” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007, Murcia, 2007, pp. 503-519.

²⁹⁷ Las custodias españolas han sido analizadas de manera profunda, tanto de modo individual como global, por una gran parte de la historiografía desde el siglo XIX, por lo que técnicamente es complejo referirse a todos estos estudios, aunque sí procede señalar algunos, además del clásico de D. Manuel Trens, ob. cit., que son de lectura obligada: SANZ SERRANO, M^a J., “Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla”, *Arte Hispalense*, nº. 17, Sevilla, 1978; SANZ SERRANO, M^a J., “Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano” en *Goya, Revista de Arte*. 193-195. Madrid, 1986; HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987; SANZ SERRANO, M^a J., “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas”, en *Comité Español de Historia del Arte* (coord.): *El arte español en épocas de transición*, vol. 1. León, 1992; SANZ SERRANO, M^a J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000 y *La custodia de la catedral de Cádiz. Una integración de los estilos*. Cádiz, 2000; HERRAEZ ORTEGA, M.V., “La custodia medieval”, *Maravillas de la España medieval, tesoro sagrado y monarquía*, tomo II, León, 2001, pp. 345-349; SANZ SERRANO, M^a J., “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2003, Murcia, 2003, pp. 569-594; TORRES PETERS, F. X., “La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011, Murcia, 2011, pp. 739-75; SANZ SERRANO, M^a J. y SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013; SANZ SERRANO, M^a J., *La custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2013.

²⁹⁸ Un estudio pormenorizado de los modelos valencianos se encuentra en COTS MORATÓ, F. de P., “Las custodias valencianas: análisis de una tipología ” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2010. Murcia, 2010, pp. 195-220.

La variedad tipológica de las custodias, en esta etapa, se mantuvo con los diversos modelos de torre o de asiento, y los modelos de mano: la custodia-copón, la custodia-cáliz, la custodia-relicario, llamada de ciprés, y la custodia de sol, siendo ésta última la más aceptada a partir de la segunda mitad de siglo. Las estructuras conservaron la concepción de la centuria anterior, pero la decoración gótica fue sustituida progresivamente por los elementos renacentistas que, en el segundo tercio del siglo XVI, se alzaron en claro protagonista. Las más antiguas custodias renacentistas mostraban un sol conformado por cresterías, recogidas de algunos motivos arquitectónicos. A medida que avanza el siglo, se generalizaron las custodias rodeadas de rayos rectos, que alternaban con otros flameados y rematados por estrellas. Su progresión alcanzó un fuerte impulso con la celebración del Concilio de Trento y la exaltación de la Eucaristía²⁹⁹.

Aunque no se conservan piezas de este período en esta comarca, se han localizado ciertas informaciones que han permitido valorar, de forma limitada, la actividad artística de los plateros en esta faceta, cuya producción gozó de prestigio y demanda en distintos lugares del Reino. Por otro lado, en el inventario de bienes de la parroquia de San Miguel de Burjasot de 1575 se cita una custodia de plata dorada, que se describe como un modelo empleado en la zona levantina y derivado de las arquetas eucarísticas. Esta obra, de plata dorada y con relieves, presentaba viril, flanqueado por ángeles custodios con los símbolos pasionales y rematada por el Calvario: *Una custodia de argent molt bella, daurada y mostregada. Als costats dos angels de argents, daurats, lo hu te tres claus de argent en la ma. Lo altre una corona de argent. Altre en lo maior un vericle ab una creu y crucifici tot de argent. Als costats la Maria y lo Joan tot de Argent*³⁰⁰.

6.4 NAVETAS

La naveta, recipiente para conservar el incienso que ha de quemarse en los incensarios, es una pieza habitual entre los objetos litúrgicos de cualquier parroquia, por lo que su presencia ha sido rutinaria y necesaria en determinados actos. Sin embargo, su

²⁹⁹ En la segunda mitad del siglo XVI se produce un incremento significativo de las custodias de mano originado por las disposiciones de Trento y de la Contrarreforma que derivaron en diversas devociones y cultos eucarísticos. El análisis de las consecuencias del cónclave tridentino sobre las custodias de los siglos XVI al XVIII es analizado por HEREDIA MORENO, M^a C., “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, pp.163-181.

³⁰⁰ APSMB. *Quinque Libri* (1558-1576). *La memoria y inventario del argent y roba de la sglesia de Burjaçot*. 1575. La parroquia de San Miguel de Burjasot tuvo, en 1575, un ajuar lo suficientemente amplio para destacar una caja eucarística, dos crismas, una corona y diadema para la Virgen, la cruz mayor, dorada y con relieves, con una linterna de cuatro pisos, de composición arquitectónica (castell) y otra más pequeña: *una caxeta de argent ahon esta reservat lo sant sacrament, la qual serveix per als combregats de dins la sglesia y pera anar a les alqueries y Beniferri. Te una cuberta de tafata doble gross ab bollateria de or prima, dos crismes de argent daurades. Apeguades ab cubertes y punçons tot de argent. Serveixen per als bategs, una corona ab una diadema de argent mostregada de esteles ... pera la image de nostra senyora ques posada amunt lo sagrari en lo altar major los dies de festes principals, la creu Major, la qual es de argent, daurada y mostregada. E los caps poms de argent, lo crucifici de argent. En la llanterna dos castells de argent (com ne falten altres dos); la creu chica de argent daurada y mostregada ab lo crucifici de argent.*

conservación no ha sido elevada, tan sólo disponemos de una única pieza, en la iglesia parroquial de Picaña, que por sus características responde a la estética de mediados del siglo XVI.

Su característica forma de nave queda determinada por un cuerpo no muy elevado de forma ovoide sobre un escueto soporte cilíndrico moldurado. La sencillez de su estructura se ve compensada por una ornamentación esquemática que sigue líneas ondulantes cinceladas en la tapa, de influencia morisca, pero dispuesta con clásica y armoniosa composición (fig.83).



Fig.83. Naveta. Picaña

6.5 PORTAPACES

El portapaz, de origen tardomedieval, era una pieza empleada para ofrecer la paz entre los fieles quienes lo hacían pasar, besándolo, en el momento específico de la celebración litúrgica cristiana³⁰¹. Actualmente no son empleados en el culto católico de rito romano; cayeron en desuso en el siglo XIX, cuando se implantaron medidas ilustradas de higiene y salud pública que pretendían erradicar este ritual para evitar problemas de enfermedades y contagios, u otras, de cariz comedido, que planteaban “la necesidad de evitar situaciones indecorosas derivadas del abrazo y el beso directo de los primeros tiempos cristianos, situaciones surgidas en el acto de compartir y desear la paz”³⁰². Lo más habitual era la duplicidad de la pieza, estando reservado un ejemplar para los hombres, y otro para las mujeres, puesto que existía diferente ubicación en el templo según el género. Podían ser iguales o con diferente temática.

³⁰¹ Sobre el origen de los portapaces y su empleo en las celebraciones cristianas, véase PEÑA VELASCO, C. de la, “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004, pp.395-416.

³⁰² VARAS RIVERO, M., “Anónimo, Portapaz, ¿Obrador Sevillano?, 1655” en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007, p. 286.

En el siglo XIII se denominaban *osculatorium, pax* o *asser ad pacem*³⁰³, si bien los más antiguos conservados datan del siglo XV y presentan características góticas. En esta etapa, siguen la disposición de los relicarios en forma de edículos, compuestos por una pequeña hornacina que alberga una figura de bulto, con pilastras laterales y cubiertas con doselete.

Durante los siglos XVI y XVII, tras el entusiasmo generado por el Concilio de Trento, se produce un aumento del número de ejemplares con una diversidad temática. En el XVI, en concreto en el segundo cuarto del siglo, se observa un cambio estructural del portapaz, que evoluciona hacia modelos renacentistas, derivados de la arquitectura española, y una ampliación de su repertorio iconográfico.

Para Concepción de la Peña “el portapaz es fruto de la combinación de dos disciplinas como son la arquitectura y la escultura con la destreza en las facultades de la platería y las técnicas propias del trabajo en el metal”³⁰⁴. No obstante, establece mayores facilidades de ejecución para estas piezas, tanto por su tamaño como por su función, lo que le permite obtener libertad en la combinación de los elementos y en sus proporciones. En este sentido, los portapaces se configuran con un esquema similar a las portadas arquitectónicas con basa y retablos. Sobre un basamento, también llamado pedestal, se estructura un cuerpo principal en el que, generalmente, se establece un vano de medio punto, flanqueado por columnas o pilastras, que sostienen entablamento y frontón.

Su iconografía está condicionada por el espacio disponible y por su reducido tamaño, siendo los temas más habituales los relacionados con la Vida y Pasión de Cristo, la Virgen, los Santos Patronos y los Grandes Misterios de la Redención. El ciclo de la Pasión es abundante y las escenas más representadas son: Cristo atado a la columna, el *Ecce Homo*, la Cruz a cuestas, la Crucifixión, la Deposición en el sepulcro, la Resurrección, *Noli me tângere* y la Ascensión.

Concretamente, en los siete ejemplares de nuestra zona tenemos cuatro Crucifixiones, tres de ellas con San Juan y la Virgen, es decir, el popular Calvario, dos santos patronos y un *Ecce Homo*. Estas piezas corresponden a la segunda mitad de la centuria, dentro del pleno Renacimiento y Manierismo. El de Rafelbuñol, situado a mediados de siglo, muestra una placa, sin apenas profundidad, enmarcada por dos pilastras de *candelieri* y rematada con arco de medio punto, que alberga la escena del Calvario sobre fondo punteado de escamas. Exhibe pedestal con cruz central, y entablamento con frontón, en cuyo centro figura el Padre Eterno bendiciendo (fig.84). Tanto los motivos ornamentales de las pilastras, la estructura clásica, como el asa

³⁰³ Por su origen etimológico, derivado del sustantivo femenino *pax-pacis*, se le refiere, frecuentemente, en los documentos en lengua valenciana como *la portapaus*. GUDIOL i CUNILL, J., *Nocions de arqueologia sagrada catalana*. Imp. De la Viuda de R. Anglada. Vic, 1902, p. 474.

³⁰⁴ PEÑA VELASCO, C. de la, “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica”, ob. cit., p.398.

posterior con decoración grutesca, indican evidentes referencias renacentistas³⁰⁵ (fig.85). En el ejemplar de Meliana, datado a mitad de la centuria, se mantiene la composición de portada arquitectónica, con columnas abalaustradas y retropilastras ornamentadas con grutescos y capitel corintio. El cuerpo central se compone de hornacina y venera gallonada que alberga un Crucificado sencillo. El remate recoge un esquema sobrio, de gran sencillez: frontón triangular con querubín central, remate de crestería floral y cruz³⁰⁶ (fig.86).



Fig.84. Rafaelbuñol Fig.85. Asa posterior Fig.86. Meliana

Esta tipología continúa a lo largo de la segunda mitad con algunas pequeñas variaciones, mínimas en las estructuras³⁰⁷. En ellas se aprecia el empleo de columnas abalaustradas que siguen los cánones establecidos por Juan de Arfe. La introducción de tondos, flanqueados de volutas vegetales, conducen a un esquema de mayor movimiento. En esta etapa, se puede apreciar una mejor aplicación de las proporciones aconsejadas por Arfe que en los modelos de etapas precedentes. Los motivos ornamentales se mantienen:

³⁰⁵ Este modelo, con pequeñas variantes y representaciones diferentes, se repite en diversas localidades valencianas, como en la iglesia de San Lorenzo de Valencia, en Carlet, Guadassuar, Benifaió, y en Carcaixent, todos obras de un taller valenciano, como apunta GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “Portapaz”. Ficha 138 del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007, pp. 470-471.

³⁰⁶ Esta pieza sigue, aunque con una representación más sencilla y una ejecución técnica de menor calidad, el modelo del portapaz del obispo Fernández de Villalán, conservado en la catedral de Almería, obra datada en 1553 del platero Alonso de Valladolid y analizada por NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a M., “El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería” en *Estudios de platería. San Eloy* 2005, Murcia, 2005, pp.349-359.

³⁰⁷ Este modelo gozó de aceptación por toda la platería española, así VARAS RIVERO, M., “El Lenguaje Arquitectónico en los Portapaces Bajoandaluces del Manierismo: la Influencia de los Tratados” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007, p. 564, explica que la evolución del portapaz en Sevilla “es sintomática de la renovación estética que los jóvenes orfebres llevan a cabo a mediados de la década de los 70. Su artífice es el mismo maestro de la vieja escuela que desarrolló el modelo, Hernando de Ballesteros, el Viejo, ahora receptivo a las novedades. En 1574-75 diseña un portapaz, con vaciados repartidos por todo el arzobispado y su entorno, que evidencia tímidas influencias del retablo romanista e incluso una asimilación superficial de los tratados de arquitectura”.

candelieri de trofeos, fondo picado de escamas, querubines, tondos, tornapuntas, etc. (figs. 87-88).



Fig.87. Almasera



Fig.88. Quart de Poblet

Los portapaces restantes, Alfara del Patriarca (fig.89), Mislata (fig.90) y Rocafort (fig.91), son piezas del último cuarto de siglo XVI que, aunque siguen las estructuras retablisticas tradicionales, presentan algunos cambios que insinúan la ruptura del clasicismo renacentista y apuntan hacia un nuevo estilo. Así, los clásicos frontones triangulares o los tondos desaparecen, siendo sustituidos por frontones avenerados que generan veneras cada vez más esquematizadas³⁰⁸. Los cánones renacentistas se alejan paulativamente de los ideales clásicos.

Los motivos decorativos sufren también una desviación de las formas tradicionales, ocasionada por la esquematización y geometrización (Alfara) que, en algunos casos, se contagia a la estructura, como así ocurre en el vano poligonal de Mislata.

³⁰⁸ El empleo de tondos avenerados como remate de portapaces se emplea en el dibujo que realiza Juan de Guelo, en 1514, para su examen de maestría. COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría en el arte de los plateros valencianos*, ob. cit., pp.337-338, afirma que este diseño recoge la coexistencia de elementos medievales y renacentistas de origen italiano y asegura que el platero, oriundo de Vizcaya, supo adaptar elementos arquitectónicos al diseño de platería.



Fig.89. Alfara del Patriarca

Fig.90. Mislata

Fig.91. Rocafort

En el ejemplar de Alfara se reconoce una innegable influencia manierista en la postura de San Bartolomé, el *Ecce Homo* de Rocafort se acoge a los modelos renacentistas italianos o flamencos; en cambio, el de Mislata, muestra rasgos arcaicos en la ejecución de San Juan.

6.6 RELICARIOS. *LIGNUM CRUCIS*

La posesión de diferentes relicarios en todas las parroquias de nuestra zona tuvo que ser usual, debido a la tradición de mantener e incrementar la devoción de santas reliquias. La tipología siguió siendo tan variada como en tiempos precedentes, aunque, desafortunadamente, han sido muy pocos los ejemplares conservados³⁰⁹.

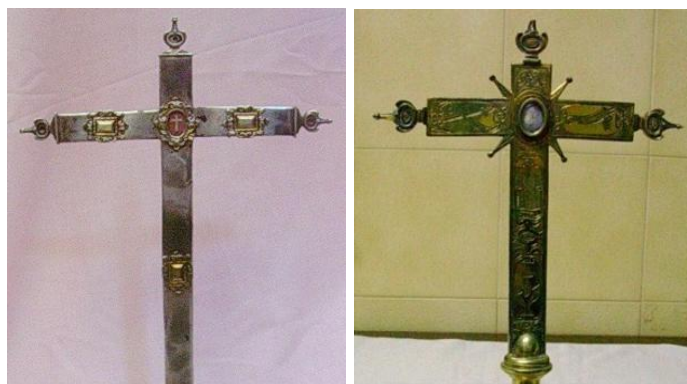
Se han localizado algunas referencias documentales y se han conservado cuatro relicarios del tipo *Lignum Crucis*, también llamados *Veracruz*, que son los custodiados en las iglesias parroquiales de Alfara del Patriarca, Tavernes Blanques, Rafelbuñol y Picaña.

A pesar de ser pocas las obras que permanecen, se puede observar la evolución estilística de estos modelos. Así, en el relicario de Alfara del Patriarca, datado en el primer cuarto del siglo XVI, se observa una cruz latina muy esbelta y de sencilla composición de brazos rectos y planos, donde la decoración se limita a los perillones ovalados de los extremos, a la teca y a tres espejos rectangulares de plata dorada, decorados con tornapuntas³¹⁰. (fig.92). La cruz de Tavernes Blanques, clasificada en el

³⁰⁹ ORBE DE SIVATTE, M. y A. de, *Orfebrería del Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona*. Príncipe de Viana 186. Pamplona, 1989, p. 34, sostiene que en los territorios hispanos de la Corona de Aragón, en los albores del Renacimiento, abundan un grupo de relicarios, denominado por M.^a Jesús Sanz, «con viril cilíndrico tipo vertical»; sin embargo, no se ha mantenido ningún ejemplar de este modelo en este período y comarca.

³¹⁰ La cruz relicario de Alfara del Patriarca muestra elementos góticos, como la decoración interlobular de una flor tripétala y el nudo esférico, que combinan con otros renacentistas propios de la primera mitad del siglo XVI: peana circular, tornapuntas simétricos y gallones. Algunos autores prefieren definir a las piezas del primer tercio del siglo XVI como obras de *transición* del gótico al renacimiento, como así manifiestan BERTOS HERRERA, M.^a P. *Los escultores del oro y la plata*, ob. cit.; SANZ SERRANO, M.^a J.,

segundo cuarto, sigue mostrando brazos rectos, pero con decoración cincelada de iconografía pasional. Algunos motivos decorativos de esta cruz, como los originales remates de los brazos, guardan similitud con el relicario de Alfara del Patriarca, por lo que podría ser obra de un mismo autor (fig.93). Ambas muestran una sencilla teca ovalada en el crucero, teniendo la de Tavernes rayos rectos en las potencias.



Figs. 92-93. *Lignum Crucis*. Alfara del Patriarca-Tavernes Blanques

El relicario de Rafelbuñol, inscrito en el tercer cuarto de la centuria, exhibe mayor calidad, no sólo por su excelente ejecución técnica, sino, además, por la delicada composición ornamental de clara inspiración clásica. La cruz está formada por brazos rectos con expansiones de espejos ovalados y remates de tornapuntas. El crucero, cuadrado con moldura perimetral, presenta tornapuntas en los ángulos y teca ovalada (fig.94).

Finalmente, la cruz de la iglesia de Picaña, de plata en su color, es la que exhibe una composición más compleja, siguiendo la tendencia del último cuarto de la centuria, donde se avanza hacia motivos y líneas más sofisticadas y elaboradas que pretenden alejarse de la estética renacentista. La cruz latina, apenas estilizada, presenta brazos rectos con moldura perimetral a modo de cinta, que se entrelaza en las terminaciones formando tres lóbulos, en cuyos centros surgen cabezas de querubines. El crucero cuadrado muestra una teca ovalada con cristal en ambos lados que debió contener la santa reliquia, pero que actualmente permanece vacía³¹¹. Remate de perillones se establecen tanto en las terminaciones como en los vértices del crucero. La figura del Crucificado, poco habitual en esta tipología, le permite disfrutar de la función de cruz de altar (fig.95).

“Orfebrería italiana en Sevilla (I)”, ob. cit.; ESTELA GIMÉNEZ, M^a I., “Un cáliz del siglo XVI en la iglesia parroquial de Chulilla: ejemplo de transición del gótico al renacimiento”. *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV. Valencia, 1994, pp. 52-54.

³¹¹ Este modelo de cruz se da en las localidades valencianas de Alginet, Algemesí, Montesa, Moixent y Canals, como recoge GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “Lignum crucis”. Ficha 139 del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007, pp. 472-473, por lo que el autor apunta a una “producción quasi seriada del relicario”.



Figs.94-95. Relicarios. Rafelbuñol-Picaña

7. Marcas

La importancia del marcaje estaba establecida en las normas de la corporación para evitar fraudes y certificar la legalidad. No obstante, la costumbre de no recibir la marca en un buen número de piezas respondía, entre otras, a una razón económica: evitar abonar las tasas reglamentadas.

A pesar de que en otros reinos peninsulares se estableció la obligatoriedad de las tres marcas: autor, localidad y contraste, a mediados del siglo XVI³¹², en Valencia, este requisito no era preciso, por lo que son escasas las piezas que lo ofrecen³¹³. En nuestra comarca de estudio ninguna de las obras presentan el triple marcaje, sólo se muestra la marca de localidad, la única exigida en la normativa, en dos obras: el relicario y el cáliz de Torrent, ambos del tercer tercio de siglo, exhiben la marca de Valencia. Esta señal, utilizada durante el siglo XVI, estaba formada por las cuatro primeras letras de la ciudad en capitales: “VALE” y corona real sobre ellas (fig.96). Ambas presentan un fuerte desgaste, principalmente en el cáliz, donde las letras casi han desaparecido (fig.97), y en el relicario (fig.98).

³¹² SANZ SERRANO, M^a J., “Marcaje y falsificaciones”, ob. cit., p.93-94, afirma que en Sevilla, el marcaje estuvo normalizado desde 1376, con referencias a “un fiel encargado del control de los pesos y las pesas de la ciudad, en cuyos patrones estaba obligado a estampar su marca” desde época musulmana, mientras que la marca de autor se hizo obligatoria a partir de 1435, con las normativas de Juan II, o, incluso, antes. Asimismo, asegura que “a partir del segundo cuarto del siglo XVI las marcas son abundantes y muchas piezas llevan las tres marcas obligatorias por ley”.

³¹³ Durante el siglo XV existió una preocupación general por regular el sistema de medidas y del marcaje de la plata en Castilla; sin embargo, en el Reino de Valencia, aunque se producen, no son abundantes las normativas en este sentido. El interés por evitar el fraude en las obras de plata se recoge en una pragmática dada en Valencia el 12 de abril de 1488, por la que se prohíbe marcar y labrar plata de menor ley que la de la moneda en curso, que era once dineros y cuatro granos, tal como señalan MARTÍN SÁNCHEZ, L.; GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F., “El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2009. Murcia, 2009, p.487.



Fig.96. Marca de Valencia S.XVI Fig.97. Cáliz. 1567 Fig.98. Relicario. Torrent

El cáliz de Godella, datado a finales de la centuria, presenta tres posibles marcas en el borde de su peana, que podrían corresponder a las de localidad, autor y contraste oficial, pero el fuerte desgaste ha erosionado de tal modo la superficie que impide reconocerlas. El resto de las obras -dos son de cobre dorado que no incluimos porque, lógicamente, no requerían el marcaje- no muestran ninguna señal, fortaleciendo la teoría de que la tendencia mayoritaria era la de no marcar las obras, lo que denota, además, una creciente confianza del cliente con su proveedor o un conocimiento exacto de la calidad de la materia empleada, cuyo origen pudo ser la fundición de piezas antiguas, a veces, ofrecidas por el propio cliente.

Si el marcaje en los ejemplares analizados del siglo XVI es escaso, en cambio, la documentación ofrece numerosas referencias sobre piezas marcadas, valoradas y apreciadas por contener este requisito. Han sido varias las noticias de objetos con marca de Barcelona, Valencia, Teruel o Castilla³¹⁴. En este sentido y con relación al centro platero del que dependía la comarca de la Huerta de Valencia, se sabe que Pere Navarro Cetina empleó plata marcada de Valencia en la custodia que realizó para la iglesia de Santa María de Castellón de la Plana, en 1529³¹⁵, así como en el Araceli de la misma localidad, *un araceli de plata de peso de 3 marcos y hun quarto argenti de marca de Valencia*, entregado en 1533³¹⁶. En el documento se comenta el procedimiento legal empleado; consistía en recibir varias piezas para su fundición y presentar el material al marcador para su comprobación. En esta ocasión, fue el platero Fernando de Tapia el marcador encargado de certificar la calidad de la obra y tasar la plata marcada al precio de 6 libras y 12 sueldos el marco de ley de plata.

Del mismo modo se procedió con la custodia de la iglesia parroquial de San Andrés de Valencia, contratada por Jeroni Cabanes en 1552, que debía realizarse con

³¹⁴ APCCV. Pere Mir. Sig. 16049. 26-IV-1540. Jaume Ivanyes, corredor de oro y plata, presenta ciertos enseres entre los que se señala un *pijer de argent de marca de Valencia lo qual pesa dos marchs*.

³¹⁵ ARV. Protocolo de Miguel Antonio Nos. 1525-1535. Sig. 1708. 18-IV-1529. Se estipula su entrega para la fiesta del Corpus de 1530 y, en ese mismo acto, se le hace entrega de 5 marcos, 3 onzas y tres cuarto de plata marcada.

³¹⁶ ARV. Protocolo de Miguel Antonio Nos. 1525-1535. Sig. 1708. 8-VI-1533. Además hizo entrega de dos cálices, una patena, una pequeña cruz y un cetro con dos ángeles.

plata marcada de Valencia, a semejanza de la del convento de la Concepción³¹⁷; y, por supuesto, también se acató en la gran obra de principios de la centuria en Valencia, el retablo del Altar Mayor de la Catedral, en cuyos capítulos se especifica el empleo de plata marcada en Valencia³¹⁸.

En efecto, esta obra se ejecutó con plata de calidad y pasó por las comprobaciones pertinentes. Así el 12 de febrero de 1504 Bernabé de Tadeu, autor de seis paneles de plata, con episodios de la vida de la Virgen María -*sis histories o goigs del retaule dargent de la Capella Maior de la Sacratissima Verge María de la Seu*-, recibió una notificación requiriendo su presencia en el acto de comprobación de la ley de la plata, que debían ejecutar los plateros marcadores, Joan Berenguer y Marc Castrellenes -*marchadors del march del argent del present Regne de Valencia*-, junto con Lope de Salazar. Este acto se llevó a cabo el 14 de febrero ante el Capítulo de la Sede, aprobando su calidad y legitimidad³¹⁹.

Otras noticias relacionadas con el marcaje en Valencia durante el siglo XVI son la de Pere Navarro Cetina, Baltasar Ferris y Francesc Joan Sunyer, quienes en 1533 presentaron a los Jurados, Racional y Síndico de Valencia la marca de plata de Valencia³²⁰; la nominación de Jaume Selma como platero oficial grabador de la Ceca en 1563, o la información de que Jeroni Romeu ejercía de marcador en 1574³²¹.

³¹⁷ ARV. Protocolo de Tomás Vicente Verdejo. Sig. 2287. 28-VII-1552.

³¹⁸ ACV. Rebedor de Jaume Esteve. 1504-1507. Sig. 3689. 15-III-1508. Capítulos para la obra de la caja de plata del altar mayor de la Catedral de Valencia con el platero Bernat Joan Cetina. Se le entregan 25 marcos de plata, conscientes de que es una cantidad muy pequeña para el tamaño de la obra, por lo que señalan que: “para que de poca plata se pueda hacer mucho trabajo” -*pera que de poch argent se puga fer molta faena*-.

³¹⁹ ACV. Rebedor de Jaume Esteve. 1504-1507. Sig. 3689.

³²⁰ COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos*, ob. cit., p. 362. 28-VI-1533.

³²¹ APCCV. Protocolo de Pere Pau. 1574. Sig. 12531. Su presencia está documentada en el acta del 12 de agosto de 1574 en la que Pere Culla realiza dos bordones para la iglesia de Villarreal (Castellón) con un peso de 15 marcos, 3 onzas y tres cuartos. El clavario del Oficio de Plateros, Marc Galcerán, y Jeroni Romeu, marcador, realizan el examen de la plata y deciden no marcarlo por considerar que se trata de plata de reales, tasándolo a 6 libras y 4 sueldos el marco.

CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLOS XIV, XV Y XVI



- TÍTULO:** ARQUETA DE LA FAMILIA DELLA VOLTA³²²
DATACIÓN: Segunda mitad S. XIV- Principios del S. XV³²³
MATERIAL: Plata. Esmaltes. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Esmaltado. Picado de lustre
MEDIDAS: 34 x 19 x 16 cm.; Arqueta: 15 x 14 x 7 cm.
AUTOR: Anónimo valenciano
MARCAS: “VA-LE”. Burilada en la base de la peana y base de la arqueta.

³²² Pieza nº 46.13.013-001-0021 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 22/02/2012.

³²³ A falta de una referencia más concreta, la datación en la segunda mitad de siglo XIV o primeros años del XV deriva de su descripción en el inventario de bienes de la iglesia de Alboraya, realizado en mayo de 1406. A.C.V. Protocolo de Jaume Monfort, 1400-1410. Sig. 3656. 9-V-1406. El documento, redactado ante el notario Jaume Monfort, ofrece datos significativos, no sólo para la aproximación cronológica de la obra, sino también para la aproximación de la identidad de su comitente. Es primordial la descripción del objeto para su correcta identificación. Así, se cita *una custodia*, nombre con el que en esta época designaban al recipiente destinado a guardar la Eucaristía. Por otra parte, se especifica que lleva varios esmaltes con dos señales de la Volta: *e sengles smalts ab II senyals de la Volta*, lo que alude directamente a la familia Della Volta, Señores de Alboraya, y acreditan la donación de la pieza. No se puede precisar el miembro de esta familia que realizó el obsequio, porque la relación de la familia Della Volta con Alboraya se extiende desde 1258, cuando Jaime I concede a Alberto della Volta y sus descendientes: Lanfranco y Raimundo, algunas propiedades en la ciudad de Valencia y los lugares de Alboraya y Almásara.

INSCRIPCIONES: En la filacteria del Arcángel de la Anunciación: “Ave María”

UBICACIÓN: ALBORAYA. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción

BIBLIOGRAFÍA: SANCHIS SIVERA, *Nomenclator geográfico eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, 1922³²⁴

DESCRIPCIÓN: Arqueta eucarística, realizada en plata sobredorada, con características del gótico final, propias de su tipología³²⁵, muestra relación con talleres de la Corona de Aragón, como con los barceloneses de los siglos XIV.

Presenta peana plana, de perímetro ondulado mixtilíneo, con entrantes pronunciados en forma de punta de lanza; pestaña llana y cenefa perimetral (lám.a). Se ornamenta con motivos fitomorfos rodeando a cuatro cartelas, formadas por rombos y semicírculos en cada uno de sus lados (lám. b). Cada cartela está ocupada por los símbolos de los Evangelistas, en esmaltes de influencia italiana y de diversos colores: azul, verde, rojo y amarillo (lám.c). El fondo de la superficie exhibe picado de lustre, lo que confiere claroscuro a la decoración.



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



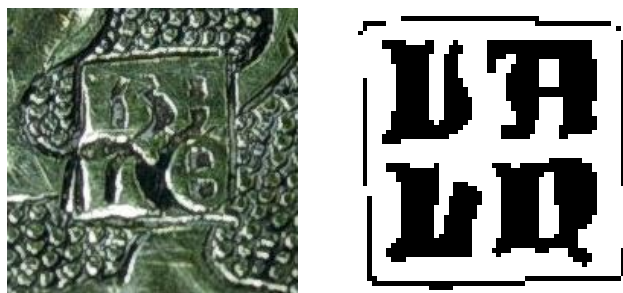
Lám. c. Esmaltes

Entre las ramas vegetales, junto al medallón del león, símbolo de San Marcos, se aprecia la marca cuadrangular: “VA/LE” (lám. d). Ésta podría pertenecer a un taller valenciano de la segunda mitad del XIV o de los años iniciales del siglo XV³²⁶.

³²⁴ SANCHÍS SIVERA, *Nomenclator geográfico eclesiástico*, ob. cit., pp. 29-30.

³²⁵ CEBRIÁN MOLINA, J.L.; NAVARRO BUENAVENTURA, B. “Arqueta eucarística del Pròixita” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007, p. 464, sostienen la reminiscencia de las arquetas eucarísticas en forma de caja con el Arca de la Alianza bíblica.

³²⁶ DALMASES BALANÀ, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p. 21. Según la autora, la marca de ciudad aparece en el primer cuarto del XV, adoptando la tendencia de la Corona de Aragón al designar en forma abreviada la localidad de procedencia, en este caso, Valencia. Del mismo modo, en ESTERAS MARTÍN, C. *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, 1980, p. 226, ofrece un punzón similar del siglo XV. En cambio, BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada de la Platería burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998, p. 98, identifica esta misma marca en una naveta de la Catedral de Burgos, con lo que retrasa la aparición de esta marca hasta 1378. Datación próxima a la de la propia arquilla valenciana.



Lám. d. Marca

El astil, de sección cuadrada, se eleva sobre una moldura troncopiramidal y cuerpo cuadrangular. Éste muestra sus lados ornamentados con figuras de parejas de santos o apóstoles, en el interior de arcos ojivales, que, originalmente, debieron de estar esmaltados, actualmente perdidos (lám. e). El nudo, de forma poliédrica achatada, ofrece cuatro rombos de esmaltes con la representación de la Virgen y el Niño, sobre fondo de esmalte azul y verde (lám.f), en el anterior y posterior. Los laterales lo ocupa la representación de San José, en uno, mientras que el otro ha perdido el esmalte. El astil finaliza con diversas molduras cuadrangulares y decoración perlada.



Lám. e. Base del astil



Lám. f. Nudo

El copón, de tipo ciborio de tejadillo o también denominado arqueta, está formado por caja prismática rectangular, con tapa de pirámide truncada y rematada por pequeña cruz, con rayos en el crucero. El paño frontal presenta dos blasones análogos, con los linajes de la familia Della Volta, Señores de Alboraya; partidos con campo de palos de gules sobre fondo dorado y bandas de gules sobre fondo de plata³²⁷ (lám.g). El lado posterior muestra dos medallones esmaltados, de formato idéntico a los de la peana, representando, en la derecha, la Anunciación, con María y el jarrón de azucenas, símbolo de su pureza, mientras que el de la izquierda incorpora al Arcángel Gabriel portando una filacteria con la inscripción: “Ave María”. El fondo se cubre con ornamentación de hoja de roble y picado de lustre. Los bordes están delimitados por listeles perlados (lám. h).

³²⁷ El primer cuartel con las barras de Aragón alude a la anterior propiedad de la familia della Volta como Señores de Flix (Tarragona). El segundo cuartel muestra las barras de este linaje de origen genovés.



Lám. g. Anverso

Lám. h. Reverso

Se observan restos de policromía esmaltada en las figuras, que destacan sobre fondo azul, con vestido en verde, los cabellos rubios, mientras que en las alas del Arcángel quedan rastros de amarillo y rosa (láms. i y j).



Lám. i. Virgen María

Lám. j. Arcángel San Gabriel

Los paños laterales están ocupados por medallones esmaltados con las representaciones del Padre Eterno y Jesucristo, alzando las manos diestras con dos dedos en acción de juzgar, mientras que en la izquierda sostienen el orbe. Se distinguen esmaltes de variado colorido: azul, verde, amarillo y rojo, de influencia italiana y representativos de la orfebrería mediterránea de los siglos XIV y XV³²⁸ (láms. k y l).

³²⁸ DALMASES BALAÑA, N. de, *Orfebrería catalana medieval*, ob. cit., p. 58, afirma, en relación a los esmaltes, que: “las obras catalanas, valencianas, mallorquinas y aragonesas de los siglos XIV y XV presentan un aspecto particular que las diferencia, ya que se basan en la predilección por los rojos, negros y blancos, y en una especial intensidad en los colores más transparentes, como los azules, verdes y color miel, de tonos amarillentos más o menos intensos”.



Lám. k. Lateral



Lám. l. Lateral

La tapa, de cuerpo troncopiramidal con aristas de listeles perlados, presenta el mismo motivo ornamental del resto de la pieza: hojas de roble con picado de lustre en el fondo (lám. m). Está rematada por cruz latina con brazos florenzados, flor en el crucero y rayos en las potencias, que se alza sobre pedestal de molduras prismáticas decrecientes.



Lám. m. Tapa

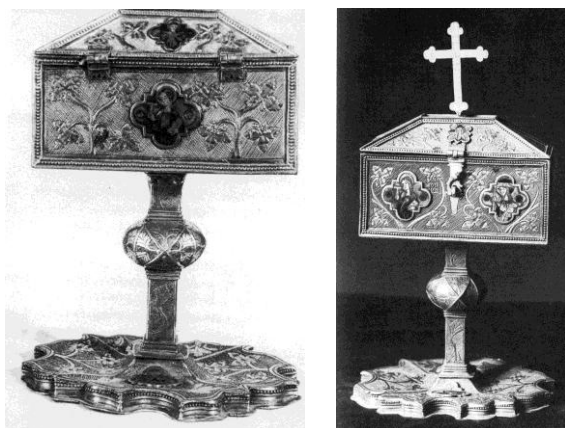
Por último, señalar que la pieza exhibe doble burilada, ubicadas en la base de la peana y en la base del cuerpo de la arquilla; técnica para la comprobación de la plata (láms. n y o).



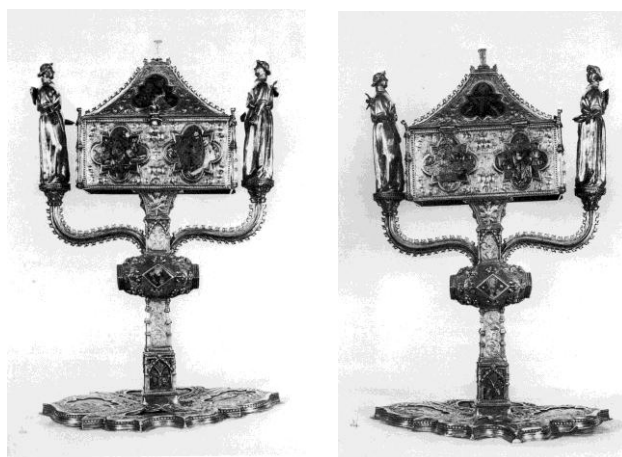
Láms. n y o. Buriladas

La datación de la obra en la segunda mitad del siglo XIV descansa en varias razones estilísticas: la estructura de la pieza, el empleo de esmaltes de influencia italiana, la composición de la peana, los motivos ornamentales de hoja de roble e, incluso, las características del tratamiento de los cabellos de sus representaciones, que siguen la moda

de este período³²⁹. Todo ello unido a la similitud de la obra con dos copones de la Catedral de Tortosa (láms. p y q), datados en la segunda mitad del siglo XIV, así como la innegable relación con otras obras de la Corona de Aragón de este período.



Lám. p. Copón ostensorio de la Catedral de Tortosa, desaparecido en 1936, datado a mediados del siglo XIV



Lám. q. Copón ostensorio atribuido al Papa Benedicto XIII, el Papa Luna, datado hacia 1380-90, desaparecido en 1936, de la Catedral de Tortosa³³⁰.

³²⁹ FALQUE, E., “La iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Lucas de Tuy” en *Laboratorio de Arte*, 23. Sevilla, 2011, p. 25, asegura que: “El tratamiento de los cabellos, en melena corta, sin flequillo, terminada en línea recta en su borde inferior que inicia la tendencia a ahuecarse, responde a una moda aparecida poco antes de 1380 que tuvo gran aceptación en los últimos años del siglo XIV y primeros del XV, con el ensanche inferior más acentuado. Solo alguna figura mantiene el cabello rizado según la moda del siglo XIII que perduró en el XIV”.

³³⁰ Las placas de esmaltes italianizantes con esquemas del taller de los Serra hacen suponer a Nuria de Dalmases una datación en torno a 1380-90. La estructura de la peana y el nudo, con aplicaciones romboidales esmaltados son elementos de gran similitud estructural con la arqueta de Alboraya. Fotografías tomadas de DALMASES BALAÑA, N. de, “L’esmaltería gótica a la Corona d’Aragó”, ob. cit., p. 85.



- TÍTULO:** CÁLIZ³³¹
DATACIÓN: S. XVI. 1567
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Repujado
MEDIDAS: 29,5 x 21 x 10,5 cm.
AUTOR: Anónimo valenciano
MARCAS: En la peana, corona valenciana con las letras: "VAL_". En el reverso de la base muestra burilada
INSCRIPCIONES: En el nudo: "AVE VERUM CORPUS NATUM DE MARÍA VIR". En una cartela: "1567"
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Museo Histórico Municipal. Valencia, 1982³³²
BIBLIOGRAFÍA: CATALÁ GORGUES, M. A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de Exposición. Valencia, 1982

³³¹ Pieza nº 46.14.244-001-0034 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

³³² AA.VV. *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de exposición. Valencia, 1982, p. 68.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Platería” en *Las artes decorativas en España*, Tomo II, *Summa Artis*, XLV. Madrid, 1999, p. 578.

LÓPEZ CATALÁ, E., “Cáliz”. Ficha nº 68. Catálogo de la Exposición de la *La Llum de les Imatges*. Alicante, 2006, p. 272.

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada de la segunda mitad del siglo XVI, en el que se combinan elementos góticos con renacentistas de influencia italiana.

La peana polilobulada (lám.a) muestra una amplia pestaña plana, de perímetro ondulado con puntas, y un frente con cenefa grabada, de reducido relieve, con motivos circulares, que recuerda a las tracerías caladas medievales (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Pestaña

El programa iconográfico de la peana se establece en seis cartelas lobulares: San Juan Bautista, con sus atributos, el Cordero con la cruz, filacteria y panales de miel, alusión a su alimento en el desierto, además muestra el dedo índice señalando al Cordero y anunciando al Mesías (lám.c); la cruz en el Gólgota, con la bolsa de las monedas, lanza, esponja y martillo (lám.d); la Asunción de la Virgen con dos querubines alados (lám.e); la túnica con los dados y los tres clavos (lám.f); la imagen de un Obispo Santo con templo en su mano (lám.g) y la torre con los flagelos; debajo de ésta, filacteria con la fecha: “1567” (lám.h).



Láminas. c-h. Detalles. Peana

El astil está constituido por cilindro entre arandelas, en la zona inferior, y dos molduras bulbosas, con decoración de hojas de acanto (láms.i-j). El nudo, de manzana

aplastada, con gallones y cilindro central, recoge la inscripción: “AVE VERUM CORPUS NATUM DE MARÍA VIR”³³³ (lám.k).



Lám. i. Astil

Lám. j

Lám. k. Nudo

La copa cónica muestra la subcopa repujada y decorada con cabezas de querubines, guirnaldas de paños abaldaqinados y espejos con cartelas de cueros recortados. Un listel con crestería floral, reminiscencia gótica, da paso a la copa dorada (láms. l y ll).



Láminas l-ll. Copa. Detalle

La marca de la ciudad de Valencia durante el siglo XVI (lám.m) se encuentra entre dos lóbulos de la peana, con signos de fuerte desgaste (lám.n). Además presenta burilada en el reverso de la peana (lám.o).

³³³ La inscripción alude al himno Eucarístico, datado en el siglo XIV y atribuido al Papa Inocencio VI, que ensalza el misterio de la Transubstanciación, por el que el pan y el vino se convierten, en la ceremonia eucarística, en cuerpo y sangre de Jesucristo.



Lám. m. Marca de Valencia S.XVI Lám. n. Marca Lám. o. Burilada

La similitud compositiva y decorativa con los cálices de otras iglesias, como el conservado en la parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Cocentaina (Alicante) (lám. p), el de la iglesia de El Salvador, o el de la parroquia de Santa Mónica (Valencia) (lám.q), indica una usual tipología en el Reino de Valencia³³⁴.



Lám. p. Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Cocentaina (Alicante)



Lám. q. Iglesia de El Salvador (Valencia)

³³⁴ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. *La Faz de la Eternidad*, p. 273 y *La Gloria del Barroco*, p.429.



TÍTULO: CÁLIZ³³⁵
DATACIÓN: Último tercio S. XVI-Principios S. XVII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 26 x 15,5 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo valenciano
MARCAS: Presenta tres marcas frustras
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: GODELLA. Iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas Valencianas*. Valencia. 1982³³⁶
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color de estilo manierista. En la pestaña presenta tres incisiones que pudieron ser marcas, pero el desgaste las hace irreconocibles.

La peana circular, con pequeña pestaña, se compone de molduras convexas descendentes, separadas por molduras rectas y lisas. Las convexas presentan decoración

³³⁵ Pieza nº 46.13.135-001-0041 Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012.

³³⁶ AA.VV. *Orfebrería y sedas Valencianas*, ob. cit, p 80.

repujada y cincelada con motivos de tarjas mixtilíneas sobre fondo de picado de lustre, lo que le confiere resalte y cromatismo (lám.a).

El vástago está conformado por tambor cilíndrico en su base, delimitado por arandelas, nudo ovoide con listel en su tercio superior y molduras curvas que segmentan el astil de sección cilíndrica. La decoración de espejos ovalados y “ces” se desarrolla en las zonas de mayor tamaño: tambor cilíndrico, nudo y moldura bulbosa superior. En esta zona se recurre a la técnica del cincelado suave (lám.b).

La copa dorada, de perfil recto, abierta, presenta subcopa ligeramente bulbosa y filete superior, de plata en su color; en ella se repite la ornamentación de la peana junto a espejos ovalados. El cincelado se muestra algo más inciso, originando un relieve destacado sobre el fondo de picado de lustre, lo que le confiere claroscuro (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ
DATACIÓN: Finales del S. XVI-Principios S.XVII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Picado de lustre Torneado.
MEDIDAS: 26,5 x 15 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ALBAL. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles
DESCRIPCIÓN: Cáliz que sigue la tendencia estandarizada desde las dos últimas décadas del siglo XVI, basada en la severidad de líneas, sentido geométrico y sobriedad ornamental.

Presenta peana circular con pequeña pestaña, moldura de cuarto bocel, moldura plana lisa y moldura convexa gallonada (Lám. a). La primera de ellas ofrece decoración cincelada en cenefa horizontal, con elementos geométricos de cintas mixtilíneas formando cartelas, sobre fondo de picado de lustre. Además, se establecen tondos con los elementos de la Pasión de Jesucristo: túnica-dados, columna-azotes, cruz-clavos y escalera-tenazas (Láms. b, c y d), que alternan con cartelas con espejos ovales (Lám. e).



Lám. a. Peana



Láms. b, c y d. Detalles. Símbolos de la Pasión



Lám. e. Detalle. Peana

El astil torneado sigue el esquema renacentista, formado por diferentes molduras curvas que guardan equilibrio y armonía (Lám. f). Se inicia con tambor cilíndrico en la base (Lám. g), arandela gallonada, nudo ovoide (Lám. h) y cuello compuesto por cilindro, arandela y moldura bulbosa (Lám. i). La decoración geométrica de óvalos y cintas se desarrolla en las zonas de mayor tamaño: tambor cilíndrico y nudo, mientras que la moldura bulbosa se encuentra ornamentada con decoración de hojas. En esta zona se recurre a la técnica del cincelado suave.



Figs. f,g,h e i. Detalles. Astil

La copa dorada, cónica, de perfil recto y abierta, presenta subcopa pequeña ligeramente bulbosa y filete superior, con ornamentación a base de motivos fitomórficos, cintas y picado de lustre, de plata en su color (Lám. j).



Lám. j. Copa



Lám. k. Cáliz Iglesia de San Bartolomé de Godella (Valencia).

La ausencia de marcas de la pieza impide atribuirle a un taller concreto, aunque la similitud con el cáliz de la Iglesia Parroquial de San Bartolomé de Godella (lám.k) hace suponerla obra valenciana.



TÍTULO: CRISMERAS³³⁷

DATACIÓN: Pie: Finales S.XVI-Principios S.XVII. Crismeras: S.XX

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Molde. Picado de lustre.
Torneado

MEDIDAS: 43 x 18 x 12 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Crismeras de plata dorada, realizadas a finales del siglo XX, sobre un pie de finales del XVI y primer tercio del siglo XVII. Anteriormente fue empleado como relicario (lám.a).

³³⁷ Pieza nº 46.16.230-001-0008 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

La peana circular, con amplia pestaña lisa, se divide en dos cuerpos. El primero, convexo, está decorado con elementos geométricos mixtilíneos y tornapuntas alternando con motivos florales sobre fondo picado de lustre, de clara composición manierista. El segundo cuerpo lo forma una moldura cóncavo-convexa, con decoración cincelada de gallones, motivo de uso habitual desde finales del siglo XV y todo el siglo XVI (lám.b).



Lám. a. Relicario



Lám. b. Peana

El astil se inicia con moldura cilíndrica entre arandelas, nudo aovado y cuello bulboso, sobre el que se establece un alto cilindro que sostiene la cruz abalaustrada de remate, con bolas en los extremos, de cronología contemporánea (lám.d). Sobre el nudo surgen dos tornapuntas, recuerdo de los cuernos de abundancia de las arquetas medievales, que soportan dos molduras circulares en las que se asientan las crismeras (lám.c). Están compuestas de cuerpo cilíndrico alto, con las respectivas letras distintivas, y tapadera semicircular con perillón de remate (lám. e).



Lám. c. Astil



Lám. d. Cruz



Lám. e. Crismeras



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL³³⁸
DATACIÓN: Finales S.XV-Primer cuarto S.XVI
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 60 x 44 cm.; macolla: 10 x 14 cm.
AUTOR: Sin identificar
MARCAS: En los brazos diversas veces: “QI”
INSCRIPCIONES: En el crucero: “IHS”
UBICACIÓN: RAFELBUÑOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad
DESCRIPCIÓN: Cruz procesional de plata dorada realizada en láminas de plata sobre alma de madera³³⁹.

³³⁸ Pieza nº 46.13.207-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

³³⁹ Según la tradición oral, confirmada por el cronista oficial de la localidad, Salvador García Llopis, la cruz fue regalada a la parroquia por el Señor de Rafelbuñol, Pedro Exarch, en 1497; dato que, hasta el momento, no ha podido ser confirmado documentalmente.

Cruz latina de perfil flordelisado, con medallones tetralobulados en los brazos (lám.a). Su ornamentación con motivos vegetales cincelados de hojas de acanto, de innegable raíz clásica, evidencia la influencia renacentista, aún cuando el perfil flordelisado procede de la orfebrería gótica catalano-aragonesa (lám.b). Los fondos se trabajan con picado de lustre, ha desaparecido la crestería perimetral, habitual en la tipología medieval, y sólo afloran pequeños ramilletes de hojas en los vértices del cuadrón del crucero y en los vértices de los remates de los brazos. Las láminas laterales se decoran con motivo reticular.



Lám. a. Brazo Lám. b. Medallón

En el anverso, el Crucificado, de plata fundida en su color, muestra fisonomía naturalista y estilizada, sobre tres clavos³⁴⁰; su *perizonium*, en plata dorada, se anuda a la derecha y la cabeza está ladeada en la misma dirección (lám.c). El crucero, cuadrado y con moldura perimetral, muestra la inscripción *INRI* grabada sobre fondo picado de lustre. Ramilletes vegetales flanquean los vértices a modo de pequeñas potencias (lám.d). El reverso está ocupado por la representación, en plata fundida dorada, de San Antonio Abad, titular de la parroquia; su buena factura queda reflejada en el movimiento de la capa (lám.e).

³⁴⁰ FALQUE, E., “La iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Lucas de Tuy”, ob. cit., pp.19-32, sostiene que durante el siglo XIII se defiende la composición de 4 clavos para la crucifixión de Jesús, si bien la tendencia a reducirlo en tres se impone a partir del siglo XIV.



Lám. c. Crucificado

Lám. d. Cuadrón

Lám. e. San Antonio Abad

La presencia de la marca “QI” en diferentes lugares de los brazos de la cruz (láms. f y g), junto a la buena ejecución técnica, alude a un platero virtuoso, posiblemente valenciano, sin identificar³⁴¹.



Láms. f y g. Marcas

Lám. h. Espiga

La unión de la cruz a la macolla se realiza mediante una espiga trapezoidal, que se proyecta desde la terminación de flor de lis (lám.h). La macolla, esférica, está formada por dos casquetes con decoración vegetal, de líneas renacentistas, entremezclada con cintas rectilíneas de recuerdo morisco (láms. i y j). La unión central se efectúa mediante listel liso. El cañón, de sección hexagonal con dos sectores, exhibe cada una de sus caras decoradas por motivos vegetales simétricos sobre un eje, al estilo *candelieri*, de innegable influencia renacentista. El fondo se cubre de picado de lustre con efecto de claroscuro (lám. k).

³⁴¹ La documentación tan sólo ha ofrecido dos posibles nombres que podrían relacionarse con las iniciales de las marcas, si éstas corresponden al autor y no a la localidad. Las capitales “DI” podrían corresponder a Domingo Ivañes, quien entra como aprendiz, a la edad de 12 años, en el taller de Bertomeu Coscollá en 1424 (ARV. Protocolo de Francisco de Monzó, 1424. Sig.3150. 6-VI- 1424). No se han obtenido más referencias documentales sobre este individuo. En el caso de que las letras fueran “QI” (AI), únicamente aparece el platero Alfonso Jaume en el contrato de aprendizaje de su hijo Jaume Jaume, en 1443 (ARV. Protocolo de Martí Doto. Sig. 796).



Lám. i. Macolla



Lám. j. Macolla



Lám. k. Cañón



- TÍTULO:** CUSTODIA
- DATACIÓN:** Pie: Primera mitad S. XVI; Viril: S. XIX
- MATERIAL:** Cobre. Cristales tallados. Oro
- TÉCNICAS:** Cincelado. Dorado al fuego. Engastado. Fundido. Picado de lustre. Repujado. Torneado
- MEDIDAS:** 78 x 24 x 24 cm; Ostensorio: 36 x 27 cm.
- AUTOR:** Anónimo valenciano
- MARCAS:** Carece
- INSCRIPCIONES:** En el borde de una arista de la base: "COVRE"
- UBICACIÓN:** BENIFARAIG. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena
- DESCRIPCIÓN:** Custodia de tipo sol en cobre dorado. La peana, de estilo renacentista y gran ejecución técnica, corresponde a la primera mitad del siglo XVI, mientras que el viril es un añadido del siglo XIX de sobria composición.

La base, cuadrada con lados moldurados (Lám. a), apoya sobre cuatro garras de animales que sujetan bolas en las esquinas, rematadas por hojas y voluta (Lám. b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Garra

Se compone por dos cuerpos diferenciados. El primero, de moldura convexa, está ornamentado con elementos de líneas renacentistas: cartelas con bordes enrollados (*rollwerk*), frutos, espejos rectangulares en las esquinas y un escudo de armas, en tondos ovalados, repetido en el centro de sus cuatro caras. Se emplea el repujado y cincelado, para los adornos, y picado de lustre en los fondos (láms.c, d).



Láminas c y d. Peana. Detalles ornamentales

Las armas corresponden a Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria³⁴². Su presencia ayuda a determinar la cronología de esta pieza, situándola con anterioridad a 1550, fecha de su muerte (lám. e).

³⁴² Agradecemos al Profesor Rodrigo Lizondo sus oportunas indicaciones sobre el escudo y su pertenencia a la familia ducal. Es muy probable que su procedencia sea el cercano Monasterio de San Miguel de los Reyes, que recibió el legado de Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Éste contrajo segundas nupcias en 1541 con Mencía de Mendoza, hija de Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Cenete, y de su segunda esposa María de Fonseca; nieta del Cardenal Pedro González de Mendoza y bisnieta de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Mencía disponía de los títulos de Marquesa del Cenete, Condesa de Nassau, por su primer matrimonio con Enrique III de Nassau, realizado en 1524, y Duquesa de Calabria, por su segundo matrimonio con el Duque de Calabria y Virrey de Valencia. Esta unión posibilitó el incremento de la considerable fortuna del duque, por la aportación patrimonial de su esposa, la Marquesa del Cenete, cuyas posesiones de plata y joyas han sido analizadas por GARCÍA PÉREZ, N., “Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2001. Murcia, 2001, pp.143-162.



Lám. e. Escudo del Duque de Calabria

El segundo cuerpo lo forma un prisma cuadrangular, característico de las obras valencianas. Sus lados se decoran con elementos similares a los del cuerpo inferior. Cabezas de querubines, en el centro de la composición, forman eje vertical con los escudos de armas. Las aristas se ornamentan con cariátides de tocado exótico, brazos cruzados y atuendo militar, evocación de los mascarones náuticos (Lám. f). Cuatro bolas coronan los ángulos superiores y su superficie alberga motivos geométricos sobre fondo picado de lustre (lám.g).

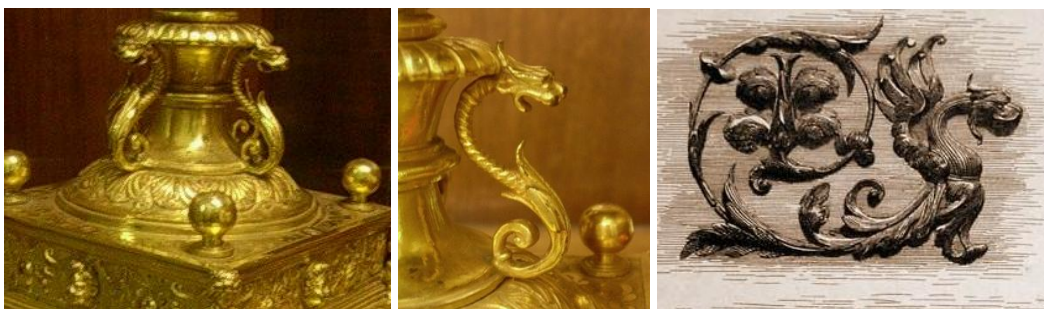


Lám. f. Cariátide

Lám. g. Peana y astil

El vástago se compone de molduras variadas, distribuidas en tres cuerpos. La primera zona muestra una moldura de cuarto de bocel, con decoración cincelada de palmetas, que da soporte a dos molduras troncocónicas contrapuestas y unidas por un toro (Lám. h). A ellas se les adosa cuatro tornapuntas o zarcillos de animales fantásticos con cuerpo vegetal, cuello helicoidal y cabeza de dragón (Lám. i)³⁴³.

³⁴³ El empleo de animales fantásticos fue ampliamente adoptado en muchas obras renacentistas. Su origen deriva de la decoración *a candelieri* italiana. De este modo se emplea en la decoración de la Iglesia de San Pedro de Perugia (Lám. j). Su rápida difusión por Europa se logró mediante el comercio y adquisición de estampas.



Lám. h. Astil

Lám. i. Detalle

Lám. j. Animal fantástico³⁴⁴

La segunda zona concentra el nudo del astil. Éste, en forma de jarrón ovoide, presenta dos partes separadas por un listel escalonado. El sector inferior se ornamenta con cintas entrelazadas, formando dibujos geométricos, y fondo picado de lustre (Lám. k), separados por tres figuras de cariátides similares a las de la peana: brazos cruzados, vestido militar y peinado exótico -tal vez un tocado indio- (lám.l). La franja superior exhibe cartelas de *rollwerk*, cueros recortados, con máscaras varoniles, derivadas de los grutescos italianos (Lám. ll). Sobre ella, una moldura troncocónica lisa y rematada por voladizo acanalado es sostenido por cuatro tornapuntas antropomórficos (lám.m).



Láminas k, l, ll y m. Nudo. Detalles ornamentales

El último cuerpo conforma el cuello del vástago, con moldura bulbosa decorada con hojas de acanto (lám.n). La manifestación de dos pequeños agujeros, situados a ambos lados del astil, indican una posible existencia de dos cuernos de la abundancia, perdidos, como soportes de ángeles genuflexos, al igual que presentan otras piezas de idéntica cronología, es el caso del copón-arqueta eucarística de la iglesia arciprestal de Villarreal (Castellón)-primer cuarto del siglo XVI- (lám.1), la custodia de la iglesia de San Jaime de Onil (Alicante)- finales del siglo XVI- (lám.2) o la custodia de Cañada del Hoyo (Cuenca), datada en 1583 y realizada por Miguel López Vailo (lám.3)³⁴⁵.

³⁴⁴ Fotografía presentada en <http://www.unav.es/ha/índice.html>. Consulta: 04/01/2013.

³⁴⁵ Láminas 1 y 2 propiedad de La Fundación La Luz de las Imágenes. *Espais de Llum.Borriana-Vila-real-Castelló 2008-9*. Castellón, 2008, p. 505. Lámina 3 propiedad de LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, ob. cit., pp. 317-320.



Lám. 1. Arqueta



Lám. 2. Custodia



Lám. 3. Custodia

El Ostensorio parte de un largo vástago, soporte de la custodia de tipo sol. Pieza del siglo XIX, formada por un viril, rodeado de moldura anular, decorada con cristales tallados rectangulares (lám.o). De él parte la corona de ráfagas de rayos biselados de diferente longitud. La cruz, realizada con brazos abalaustrados y remate de bolas, muestra ráfagas en las potencias y crucero con cristal tallado (lám.p).



Lám. n. Cuello



Lám. o. Ostensorio



Lám. p. Cruz

La base presenta una gran similitud compositiva y estilística con la Custodia de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en Arenas de San Pedro (Ávila), realizada en 1541 por Alejo Martínez (lám. q)³⁴⁶.

³⁴⁶ Fotografía tomada de DOMÍNGUEZ BLANCA, R., “Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2012. Murcia, 2012, p. 197.

Finalmente, reseñar que, en una de las aristas internas de la peana, presenta la inscripción “COVRE” (láms. r y s). Plantea dudas su asignación a un posible artífice, es más probable que indique el material empleado y se trate de una inscripción posterior a su ejecución.



Lám. q. Custodia. Alejo Martínez Lám. r. Inscripción Lám. s. Ubicación



TÍTULO:	NAVETA ³⁴⁷
DATACIÓN:	Primera mitad del S. XVI
MATERIAL:	Plata
TÉCNICAS:	Cincelado. Fundido
MEDIDAS:	8 x 6 cm.; 18 x 10 cm. (cuerpo)
AUTOR:	Sin identificar
MARCAS:	En la base, una marca frustra
INSCRIPCIONES:	Carece
UBICACIÓN:	PICANÑA. Iglesia parroquial de Montserrat
DESCRIPCIÓN:	Naveta de plata en su color, compuesta de estructura sobria y decoración de corte clásico.

La peana circular muestra pestaña lisa y moldura convexa que enlaza con un corto vástago cilíndrico, ausentes ambos de ornamentación (lám.a). El cuerpo, con la habitual forma de nave, de corto perfil, presenta decoración acanalada, que se inicia en la zona de unión con el astil y finaliza en el borde superior, con remate de semicírculos y puntos (lám.b).

³⁴⁷ Pieza nº 46.14.193-001-0009 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/04/2012.



Lám. a. Pie



Lám. b. Cuerpo

Su similitud decorativa con la naveta conservada en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo de Valencia, datada en la segunda mitad del siglo XVI, motiva una posible procedencia común (lám. c).



Lám. c. Naveta de Nuestra Señora del Pilar
y San Lorenzo de Valencia³⁴⁸

La tapa, dividida en dos partes por una bisagra, ostenta su perímetro moldurado (lám.d). La superficie se ornamenta con cintas enlazadas sobre fondo de picado de lustre (lám.d). La presencia de dos asas en el eje mayor indica la abatibilidad de ambos lados de la tapa. Éstas son de fundición y representan dos bustos femeninos, uno de ellos, en la actualidad, se halla fragmentado (lám.e).

³⁴⁸ Fotografía tomada de AA.VV., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo. Valencia, 1982, p. 61.



Lám. d. Tapa



Lám. e. Detalle



Lám. f. Asa



TÍTULO: PORTAPAZ³⁴⁹
DATACIÓN: Segunda mitad S. XVI
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Punteado
MEDIDAS: 16 x 12,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MISLATA. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color, con estructura arquitectónica. La composición se realiza sobre basamento central, decorado con motivos geométricos, y flanqueado por basas acanaladas. El cuerpo principal se estructura con dos columnas lisas, sobre pedestales y capiteles lisos. No siguen los órdenes clásicos ponderados y aconsejados por Juan de Arfe en el siglo XVI (lám.a). Sostienen entablamento adintelado con venera central. Los laterales se adornan con aletas mixtilíneas, decoradas con tornapuntas y punteado (lám.b).

³⁴⁹ Pieza nº 46.14.169-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.



Lám. a. Detalle lateral

Lám. b. Venera

La escena principal se encuadra dentro de un vano con dintel poligonal. En ella se representa la cruz, adaptada al marco, sobre fondo de escamas, con San Juan y la Virgen María con las manos enlazadas. Destaca la indumentaria de los protagonistas; mientras María está representada con el vestido de duelo usual en el siglo XVI, San Juan, en cambio, presenta un vestuario de influencia oriental, con túnica de doble faldilla y casquete metálico (lám.a).



TÍTULO: PORTAPAZ³⁵⁰

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVI

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido

MEDIDAS: 16,5 x 8,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MELIANA. Iglesia parroquial de los Santos Juanes

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color, con estructura arquitectónica. A pesar de ofrecer algunos elementos renacentistas (balaustres, basamento, frontón), la obra no se ajusta a las proporciones clásicas y se observa una ruda ejecución en los detalles. La tipología y decoración del portapaz confirman plenamente su cronología, pues responde a modelos propios de la segunda mitad del siglo XVI.

³⁵⁰ Pieza nº 46.13.166-001-0005 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

Presenta basamento truncado sosteniendo dos columnas abalaustradas, con entablamento liso y perillones de remate. El cuerpo principal se compone de vano central avenerado y pilastras laterales. Contiene un crucifijo de brazos de sección semicircular y Crucificado. Remata el portapaz un frontón triangular equilátero con querubín alado en su centro, crestería de tornapuntas y cruz latina lisa.

De esta cronología datan algunos portapaces de estructura similar; es el caso del portapaz del obispo Fernández de Villalán de la Catedral de Almería (lám.a), realizado por Alonso de Valladolid en torno a 1553³⁵¹, de mayor nivel técnico y compositivo.



Lám. a. Portapaz del obispo Fernández de Villalán

³⁵¹ NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del M., “El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005, pp. 349-359, establece su cronología a mediados del siglo XVI basándose en la documentación: “Aunque carece de marcas, su documentación ha sido posible gracias a ciertas noticias contenidas en el Libro de Fábrica Mayor de la catedral de Almería de los años 1551 a 1556, donde consta que, en el ya citado año de 1553, este platero entregó a la iglesia mayor de la ciudad “... una porta paz dorada grande, (que) tuvo de plata tres marcos y medio y de la hechura y oro quarenta ducados...”, formando parte de un conjunto de encargos contratados por el cabildo a iniciativa del obispo franciscano D. Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556), a quién se debe la construcción de la actual catedral almeriense”. Fotografía propiedad de la autora.



TÍTULO: PORTAPAZ DE LA FAMILIA EIXARCH³⁵²
DATACIÓN: Medios del S.XVI
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 16 x 10,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: RAFELBUÑOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad
DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color de tipo arquitectónico. Relacionado con Pedro de Eixarch y Leonor de Ijar, señores de Rafelbuñol, documentados entre finales del siglo XV y primeras décadas del XVI³⁵³.

³⁵² Pieza nº 46.13.207-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

³⁵³ Según el cronista de la localidad, Salvador García Llopis, la familia Eixarch donó a la parroquia varias piezas: la cruz procesional, el portapaz y un copón en 1497. Noticia que no se ha podido confirmar documentalmente, lo que, junto a las características de pleno renacimiento de la pieza, hace suponer que este ejemplar pudo ser ofrenda de miembros de esta familia con una cronología posterior a los atribuidos.

Se estructura con basamento, hornacina flanqueada por pilastras, friso y frontón. El basamento consta de podio corrido, ornamentado con motivos vegetales. En su centro exhibe cruz griega aplicada.

El cuerpo central presenta hornacina, pilastras lisas y arco de medio punto, con fondo de escamas grabadas. Las enjutas están decoradas con flores. En los laterales se disponen pilastras de capiteles compuestos y fustes decorados con motivos de *candelieri*, trofeos militares y elementos vegetales (lám.a). Sobre ellas, se instala el entablamento, ornamentado con hojas de acantos esquematizadas, y dos ménsulas que dan soporte al frontón triangular, donde el Padre Eterno bendice, sobre fondo de nubes cinceladas (lám.b).

La escena principal muestra el Calvario con Cristo en la cruz, estando San Juan y la Virgen arrodillados sobre una superficie rocosa. El fondo con escamas y la rugosidad de las rocas aportan dramatismo a la composición.



Lám. a. Calvario



Lám. b. Frontón

En el reverso, figura el escudo de la familia Eixarch. Formado por un círculo coronado cuartelado en cruz, con el primer campo ocupado por el símbolo de la Casa Eixarch, consistente en cinco pequeños círculos, el segundo campo recoge las barras de Aragón, el tercero flores de lis, y el cuarto presenta los símbolos del linaje de Leonor de Ijar, esposa de Pedro Eixarch, compuesto de cadenas anudadas (lám.c). El asa de sujeción está realizada por un tornapuntas en el que se ha cincelado la cabeza de un grutesco (láms. d y e).



Lám. c. Reverso. Escudo



Lám. d. Detalle. Asa



Lám. e. Asa

Carece de marcas, por lo que no es posible determinar ni la autoría, ni su procedencia. Si bien es una tipología frecuente en la zona valenciana, como así lo corroboran portapaces similares: el conservado en Almassera (Valencia) (lám.f), o el de la Parroquia de Nuestra Señora de Viver de la Aguas (Castellón) (lám.g), ambos de la segunda mitad de la centuria.



Lám. f. Portapaz de Almassera Lám. g. Viver de las Aguas³⁵⁴

³⁵⁴ Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. Segorbe. Valencia, 2002, p. 426.



- TÍTULO:** PORTAPAZ
DATACIÓN: Segunda mitad S. XVI
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Repujado
MEDIDAS: 16,5 x 10 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: En el friso: “[DON]A NOVIS PACE[M]”, deteriorada con fuerte desgaste y material fundido sobrepuesto
UBICACIÓN: ALMÀSSERA. Iglesia parroquial del Santísimo Sacramento
DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata blanca de estructura arquitectónica que sigue los cánones renacentistas de la segunda mitad del siglo XVI.

Se conforma de tres cuerpos. El primero, con basamento liso y cruz de fundición central, presenta basas laterales decoradas con cabezas de querubines en resalte (lám. a). La segunda zona se distribuye con hornacina central, realizada por arco de medio punto sobre pilastras lisas y querubines alados en las enjutas. Está flanqueada por pilastras laterales con basamento moldurado, fuste decorado con trofeos militares, flores y frutas

enlazadas. Sus capiteles son de orden compuesto y sostienen entablamento con la inscripción, algo deteriorada: “[DON]A NOVIS PACE[M]” (lám.b).



Lám. a. Basamento



Lám. b. Hornacina



Lám. c. Remate

En la hornacina se representa a San Batolomé con sus atributos: el cuchillo de su martirio y un demonio encadenado. El fondo, grabado con escamas imbricadas, es específico de esta tipología y se establece en gran número de portapaces.

En el último cuerpo se dispone un tondo central de fundición con la imagen del Padre Eterno, flanqueado por tornapuntas vegetales (lám.c).

Esta tipología gozó de aceptación en todo el levante peninsular, debido al número de portapaces que siguen este modelo con pequeñas variantes. Así, se conservan en la comarca de estudio el portapaz de la parroquia de Silla, el de Quart de Poblet y el de Rafelbuñol. En otras zonas: el de la parroquia de San Antonio de Alcublas (Valencia) (lám.d) y el de la parroquia de Nuestra Señora de Gracia, en Viver de las Aguas (Castellón) (lám.e)³⁵⁵, entre otros.



Portapaces. Lám.d. Alcublas



Lám. e. Viver de las Aguas

³⁵⁵ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. Segorbe. Ob. cit, pps. 426-427.



TÍTULO: PORTAPAZ³⁵⁶

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVI

MATERIAL: Bronce. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 20 x 14 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el reverso: "Esperança Almansa i de Peña"

UBICACIÓN: QUART DE POBLET. Iglesia parroquial de la Purísima Concepción

BIBLIOGRAFÍA: CANDELA GARRIGÓS, R., "Las piezas de platería de la Iglesia de la Purísima Concepción de Quart de poblet" en *Quart de Poblet. Historia, arte y geografía*. Universitat de València, 2012, pp. 462-474.

DESCRIPCIÓN: Portapaz de líneas renacentistas en bronce dorado.

³⁵⁶ Pieza nº 46.14.102-001-0008 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

Diseñado sobre una estructura arquitectónica, está compuesto por tres cuerpos. El primero, formado por basamento estriado con cruz central, se encuentra flanqueado por basas laterales. El segundo y principal se organiza a partir de un arco de medio punto soportado por pilastras molduradas. Las enjutas se decoran con motivos florales. Lo flanquean pilastras con capiteles compuestos, en el plano interno, y balaustres al exterior, soportando arquitrabe moldurado y entablamento con motivos florales ligeramente grabados. Finaliza con volutas laterales. La escena principal representa el Calvario, con Cristo Crucificado, San Juan y la Virgen sobre fondo paisajístico, donde se distinguen las murallas de Jerusalén, la luna y el sol (Lám. a).

El último cuerpo, el ático, lo forma un tondo central con la representación del Padre Eterno, flanqueado por dos delfines con colas de tornapuntas y perinolas sobre los balaustres (Lám. b). Se ha perdido la perinola superior de remate, común en otros portapaces similares.



Lám. a . Calvario



Lám. b. Ático

De características similares es el portapaz conservado en la parroquia de Pego (Alicante). Realizado en plata dorada, con una técnica más depurada, mantiene el fondo de escamas arcaico y desarrolla las aletas laterales que le aportan una cronología en la segunda mitad del XVI (lám. c)³⁵⁷. Al igual que el portapaz de la iglesia parroquia de Jijona (Alicante), datado en la segunda mitad del siglo XVI, con el que guarda una gran similitud estructural y ornamental (lam. d)³⁵⁸.

³⁵⁷ Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. La Faz de la Eternidad. Alicante, 2006, p. 421.

³⁵⁸ CANDELA GARRIGÓS, R., “Notas sobre la platería de los siglos XVI y XVII de la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Xixona” en *El Programa de Fiestas*. Xixona, 2010.



Lám. c. Portapaz de Pegu (Alicante) Lam. D. Portapaz de Jijona (Alicante)



TÍTULO: PORTAPAZ DE SAN JUAN DE RIBERA³⁵⁹
DATACIÓN: Segunda mitad S.XVI
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Repujado
MEDIDAS: 16 x 10,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ALFARA DEL PATRIARCA. Iglesia Parroquial de San Bartolomé Apóstol
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Museo Histórico Municipal. Valencia, 1982³⁶⁰
BIBLIOGRAFÍA: CATALÁ, M. A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982.

³⁵⁹ Pieza nº 46.13.025-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 01/04/2012. La tradición oral lo reconoce como donación de San Juan de Ribera a la parroquia, al presentar el emblema del Colegio del Patriarca, aunque no se ha encontrado referencia documental que lo confirme.

³⁶⁰ AA.VV. *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de Exposición. Valencia, 1982, p. 126.

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color de estructura arquitectónica y de características renacentistas.

Se estructura en tres cuerpos. El inferior, compuesto por un basamento moldurado, muestra en el centro un tondo superpuesto con el emblema del Colegio del *Corpus Christi*. El cuerpo principal se organiza con dos pilastras de fuste moldurado sosteniendo el arquitrabe. En su interior, la hornacina, con columnas de fuste liso y arco de medio punto rebajado, alberga la figura, en bajorrelieve, de San Bartolomé Apóstol. Representación de líneas manieristas, dispuesta en un fondo liso del que apenas se distingue el suelo rocoso (lám.a). El tercer cuerpo se compone de un ático avenerado con perillones de remate, de los que se ha perdido uno lateral (lám.b).



Lám. a. S. Bartolomé



Lám. b. Ático



Lám. c. Reverso

El reverso muestra decoración de hojas de acanto y fondo punteado en una composición de influencia clásica, derivada de los motivos a *candelieri*, mientras que el asa recoge diseño de hojas de palma (lám.c).



TÍTULO: PORTAPAZ DEL *ECCE HOMO*³⁶¹

DATACIÓN: Finales S.XVI

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Repujado

MEDIDAS: 15 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color de tipo arquitectónico y de gran sencillez estructural. Sobre un pequeño basamento escalonado se alzan dos balaustres muy estilizados, cuya parte superior lo forman atlantes con ménsulas en la cabeza que soportan un entablamento liso. En su centro, sobre dintel, se establece un pequeño frontón semicircular, avenerado, y rayos en el perímetro (lám.a).

³⁶¹ Pieza nº 46.13.216-001-0008 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

La representación de Cristo, *Ecce Homo*, está encuadrada entre dos pilastras molduradas con arco de medio punto y tondos en las enjutas. La figura de Cristo con caña, corona de espinas y capa es un modelo popular en el siglo XVI.



Lám. a. Remate



Lám. b. *Ecce Homo*



TÍTULO: RELICARIO DEL BEATO RAMÓN MARTÍN

DATACIÓN: Pie: Primera mitad S. XV. Ostensorio: S. XXI. 2003

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Picado de lustre. Repujado

MEDIDAS: Pie: 61 x 26 cm; Ostensorio: 26 x 17 cm.

AUTOR: Pie: Anónimo. Ostensorio: Vicente David

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En la peana: "IHS-XPS-REX-VENIT". Ihesus Christus Rex Venit

UBICACIÓN: BURJASOT. Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel

DESCRIPCIÓN: Relicario de plata en su color, conteniendo una vértebra del Beato Ramón Martín. El pie data de la primera mitad del S. XV, posiblemente perteneciente a una custodia, no conservada. El ostensorio, realizado en el año 2003 por el taller de orfebrería David –encargado, además, de la restauración de la base-, reproduce cánones góticos del siglo XV, tanto en la estructura como en la ornamentación.

La peana de planta mixtilínea, compuesta de cuatro parejas de lóbulos separados por cuatro puntas angulares (lám.a y b), presenta amplia pestaña plana y zócalo con galería calada (lám.c).



Láms. a y b. Peana

Se encuentra decorada por aristas planas, que delimitan las puntas, formando cuatro bandas hacia el gollete, decoradas con hojas, mientras que los lóbulos recogen la inscripción con letras góticas repujadas: “IHS-XPS-REX-VENIT”, sobre fondo de hojas de roble y picado de lustre (lám.d).



Lám.c. Zócalo



Lám.d. Inscripción

El astil parte de un cuerpo prismático octogonal con balaustres en las aristas. Sobre él, nace el vástago octogonal, con pináculos en los vértices y decoración de ventanas ojivales en su fuste (láms.e y f). El nudo, de tipo arquitectónico, está compuesto por dos cuerpos octogonales descendentes, con ocho ventanales ojivales y gabletes entre pináculos, en cada uno de los cuerpos (lám.g). Finaliza con una pieza prismática hexagonal de lados convexos, con decoración reticular y motivos florales alternantes. Las aristas se encuentran adornadas con tornapuntas (lám.h).



Láms.e y f. Astil

Lám.g. Nudo

Lám.h. Prisma

El ostensorio, obra contemporánea realizada por Vicente David en el año 2003, está formado por un cuerpo prismático octogonal, con cuatro lados grandes y cuatro pequeños, a modo de templete, en cuyo centro se instala la reliquia sobre pequeño soporte cilíndrico. Los lados se configuran con ventanas lobuladas y arcos apuntados, entre pilastras, rematadas por pináculos, que sostienen frontón corrido y crestería (lám.i). La cubierta, troncopiramidal truncada de ocho vertientes, se recubre de escamas (lám.j) y está rematada por laurea conteniendo el crismón³⁶² (lám.k).



Lám.i-j. Ostensorio

Lám.k. Crismón

Según la descripción de los bienes parroquiales contemplada en un inventario de 1575³⁶³ figuraba una pequeña cruz con relieves: *la creu chica de argent daurada y mostregada ab lo crucifici de argent*, y una custodia dorada con relieves, descrita con viril, flanqueado por dos ángeles portadores de tres clavos y corona de espinas, San Juan, la Virgen María y cruz de remate: *Una custodia de argent molt bella, daurada y*

³⁶² Monograma de Cristo con las letras X-P, además de α y ω , principio y fin de todas las cosas. A partir de la Alta Edad Media se sustituye por las letras IHS.

³⁶³ APSMB. *Quinke Libri*. 1575. *La memoria y inventario del argent y roba de la sglesia de Burjaçot*.

mostregada. Als costats dos angels de argents, daurats, lo hu te tres claus de argent en la ma. Lo altre una corona de argent. Alt en lo maior un vericle ab una creu y crucifici tot de argent. Als costats la Maria y lo Joan tot de Argent. Ambas obras no se han conservado, aunque bien este pie pudo corresponder a alguna de ellas. El que la pieza actual sea de plata en su color y no dorada, como consta en las dos descripciones, puede ser consecuencia de su posterior restauración.

El creador del pie pudo ser un platero valenciano conocedor del *Lignum Crucis* de Gil Sánchez Muñoz de la Parroquia de Nuestra Señora del Socorro de Peñíscola (Castellón), de la segunda década del siglo XV (lám.l)³⁶⁴, cuyo nudo exhibe una composición similar, o la Arqueta Eucarística del Proixita del Convento del *Corpus Christi* de Lluxent (Valencia), datada en el último cuarto del siglo XV (lám.m), con vástago arquitectónico semejante³⁶⁵.



Lám.l. Lignum Crucis Gil Sánchez



Lám. m. Arqueta. Lluxent

Asimismo, Vicente David se ha basado para la ejecución del Ostensorio en elementos de algunas obras góticas valencianas, como la estructura del relicario del Museo Catedralicio de Segorbe, de la primera mitad del siglo XV (lám.n), combinada con las arquerías del *Lignum Crucis* de la parroquia de Nuestra Señora de la Piedad de Alpuente (Valencia) (lám.o)³⁶⁶.

³⁶⁴ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. Segorbe, ob. cit., p.319.

³⁶⁵ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. *Lux Mundi*, Xátiva, ob. cit., p.465.

³⁶⁶ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. Segorbe, ob. cit., pp.320, 321.



Lám. n. Relicario. Museo Catedralicio de Segorbe. Lám.o. *Lignum Crucis*. Alpuente



- TÍTULO: RELICARIO DEL LIGNUM CRUCIS³⁶⁷
- DATACIÓN: Primer tercio S. XVI
- MATERIAL: Plata. Oro
- TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado. Molde. Picado de lustre. Repujado
Dorado
- MEDIDAS: 45,5 x 15 cm.; cruz: 26,5 x 21 cm.
- AUTOR: Anónimo
- MARCAS: Carece. En el nudo, burilada desgastada
- INSCRIPCIONES: En el pie: "es De ALFara"
- UBICACIÓN: ALFARA DEL PATRIARCA. Iglesia Parroquial de San Bartolomé Apóstol
- EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Museo Histórico Municipal. Valencia, 1982³⁶⁸
- BIBLIOGRAFÍA: CATALÁ, M. A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982.

³⁶⁷ Pieza nº 46.13.025-001-0001 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 01/04/2012.

³⁶⁸ AA.VV. *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de Exposición. Valencia, 1982, p. 122.

DESCRIPCIÓN: Relicario de plata batida, en forma de cruz latina, con características renacentistas y elementos góticos tardíos.

La peana, de planta circular y pequeña pestaña (lám. a), se decora con seis lóbulos moldurados conteniendo motivos de la Pasión de Jesús (cruz-clavos, escalera-farol-bolsa de monedas, columna-látigos, túnica-dados, martillo-tenazas-clavos, esponja-gallo). Los espacios interlobulares, de forma triangular, albergan flores tripétalas, derivadas del gótico (lám. b). En el borde de la pestaña lisa aparece la inscripción: "es De ALFara" (lám. c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle. Peana



Lám. c. Inscripción

El astil corto, de sección cilíndrica, nace de un gollete circular liso al que sigue toro, cilindro y arandela. El nudo, esférico achatado con cilindro central calado, exhibe gallones moldurados y picado de lustre en la parte inferior y superior (lám. d). En esta zona se aprecia una burilada con fuerte desgaste (lám. e). Sobre el nudo aparece una taza y moldura troncocónica invertida entre toros acanalados (lám.f).



Lám. d. Astil



Lám.e. Burilada



Lám. f. Astil. Nudo

La cruz latina, de brazos rectos y lisos, finaliza tres de ellos con perillones ovalados planos y punta con bola (lám. g). La señalización de las potencias de la Crucifixión se efectúa mediante cartelas rectangulares, en plata dorada, rodeadas de tornapuntas simétricos de fundición. La teca, ovalada y con tornapuntas decorativos, ocupa el crucero. En su interior, una pequeña cruz alberga la reliquia sagrada (lám. h).



Lám. g. Cruz



Lám. h. Teca

González Baldoví relaciona esta cruz con el *Lignum Crucis* conservado en el Convento de las Clarisas de Canals, por las perinolas análogas que ostenta en el remate de los brazos y en el crucero (lám.i)³⁶⁹.



Lám. i. *Lignum Crucis* del Convento de las Clarisas de Canals (Valencia)

³⁶⁹ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “*Lignum Crucis*”, ficha nº 187, en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatgenes. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007, pp. 608-609, señala que la reliquia procede del Monasterio de Santa Clara de Xàtiva fundado en 1325 por Doña Saurina de Entença, viuda del almirante Roger de Lauria. En el año 2000 fue clausurado siendo su patrimonio artístico mueble trasladado al Convento de Clarisas de Canals (Valencia). Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes.



TÍTULO: VERACRUZ
DATACIÓN: Primera mitad del S. XVI. Pie: primer tercio del S. XVII
MATERIAL: Bronce. Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Picado de lustre
MEDIDAS: 30 x 12,5 cm.; cruz: 16 x 15 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: TAVERNES BLANQUES. Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad.
DESCRIPCIÓN: Relicario de plata dorada en forma de cruz latina del último tercio del siglo XVI y peana de bronce del primer tercio del siglo XVII.

El basamento estrellado se compone de peana mixtilínea con seis lóbulos apuntados. Su decoración es vegetal (lám.a). El astil cilíndrico está formado por molduras curvas; el nudo, de tipo esférico achatado, exhibe moldura cóncava central. No existen elementos decorativos en ninguna zona del vástago (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La cruz-relicario, latina de brazos rectos, exhibe moldura recta perimetral y remates de perillones ovalados planos y apuntados. Estos perillones son idénticos a los empleados en el *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca (lám.c) y a los del crucero del *Lignum Crucis* del Convento de las Clarisas de Canals (Valencia) (lám.d), por lo que González Baldoví³⁷⁰ relaciona las dos últimas piezas y las establece como obras de un mismo artífice.



Lám. c. *Lignum Crucis*. Alfara del Patriarca Lám. d. *Lignum Crucis*. Canals

Los brazos se encuentran decorados con cartelas de tornapuntas, en los que se representan los símbolos de la Pasión de Jesús: en el anverso, esponja-lanza, espada, túnica y clavos (lám.e); en el reverso, tenazas, martillo, escalera y dados (lám.f). El crucero lo ocupa la teca, ovalada y moldurada, conteniendo la reliquia en el anverso, mientras que el reverso muestra sello con cruz patriarcal, con signos de fuerte deterioro.

³⁷⁰ GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “*Lignum Crucis*”, ob. cit., pp. 608-609. Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes.



Lám. e. Anverso

Lám. f. Reverso

Los elementos decorativos posibilitan una concordancia con el *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca, pues existe un parecido considerable en las dagas (lám.g), en las túnicas (lám.h), en los clavos (lám.i) y en las escaleras (lám.j).



Láms. g,h,i y j. Detalles. *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca. Cruz de Tavernes

Las referencias a esta cruz son constantes en los diversos inventarios descritos en el Libro de Visitas Pastorales³⁷¹. El primero de ellos, fechado en 1635, nos describe “Una cruz de plata con las insignias de la Pasión del Señor”. En el de 1656, se vuelve a describir la cruz, pero matizando que “el pie de dicha cruz es de bronce”. Es probable que este soporte se añadiera a la cruz en el primer tercio del siglo XVII. Los siguientes inventarios mantienen la última descripción.

³⁷¹ APTB. Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos.



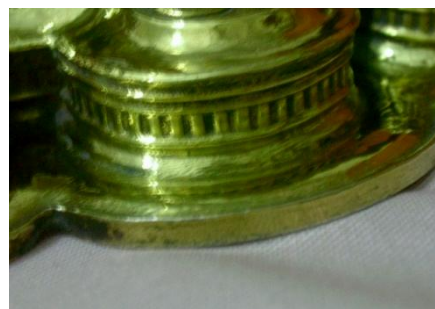
TÍTULO: RELICARIO *VERACRUZ* DE MATIAS EXARC ³⁷²
DATACIÓN: S.XVI. 1568
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Repujado
MEDIDAS: 66 x 28 x 24 cm.; cruz: 26,5 x 21,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCA: Carece
INSCRIPCIONES: Sobre la base: "MATIAS EXARC HIUS RECTOR ME FESIT 1568"
UBICACIÓN: RAFELBUÑOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad
DESCRIPCIÓN: Relicario de plata dorada formado por peana, astil y cruz latina, cuyo crucero alberga la teca con las reliquias de la *Veracruz*.

La peana, mixtilínea alargada (lám.a), muestra pestaña plana lisa y un zócalo moldurado, recuerdo de los calados góticos (lám.b).

³⁷² Pieza nº 46.13.207-001-0012 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.



Lám. a. Peana



Lám. b. Zócalo

La superficie superior se encuentra decorada por las representaciones de la Virgen sedente con el Niño, San Cristóbal (lám.c), San Antonio Abad (lám.d) y la Cruz en el Gólgota (lám.e), alternando, en los lóbulos, con cuatro cartelas (láms. f-i), donde se recogen la inscripción del donante y la fecha: "MATIAS - EXARC HIUS RECTOR - ME FESIT - 1568 ". En el centro de la base se establece un anillo decorado con espejos, el gollete con gallones y diversos elementos decorativos renacentistas.



Láminas c, d y e. Detalles. Peana



Láminas f- i. Detalles. Cartelas

El astil, de tipo abalaustrado, se inicia con un prisma cuadrangular sobre el gollete, elemento característico de la orfebrería valenciana del siglo XVI, ornamentado con motivos vegetales. Los vértices se decoran con tornapuntas vegetales; en su zona superior, la decoración es de hojas y figuran tornapuntas con cabezas de delfines (lám.j).

Varias molduras curvas torneadas soportan un nudo en forma de jarrón, con costillas de tornapuntas como únicos elementos decorativos (lám.k).



Lám. j. Astil



Lám. k. Astil. Nudo

La cruz latina de brazos rectos, moldurados en su perímetro, presenta cerca de los extremos pequeñas extensiones mixtilíneas con bolas y espejos en su centro. Los remates se realizan mediante dos volutas y bola central. El crucero cuadrado acoge la teca ovalada con rayos mixtilíneos en las potencias (lám.l).



Lám. l. Cruz relicario



TÍTULO: RELICARIO³⁷³
DATACIÓN: Tercer cuarto S.XVI
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 23 x 15 cm.
AUTOR: Sin identificar valenciano
MARCAS: En la peana, corona valenciana.
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
DESCRIPCIÓN: Relicario de plata dorada con características del tercer cuarto del siglo XVI, tanto en estructura como en decoración.

La peana, polilobulada alargada (lám.a), de amplia pestaña, con frente decorado por listeles y cenefa geométrica (láms.b y c), mantiene el esquema estructural del tercer cuarto del siglo XVI.

³⁷³ Pieza nº 46.14.244-001-0031 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.



Lám. a. Peana



Lám. b. Pestaña



Lám. c. Detalle

El repertorio decorativo de la peana deriva de motivos renacentistas italianos. Así, se establecen carneros afrontados en los lóbulos del eje largo (lám.d), mientras que aparecen cuernos de la abundancia, guirnaldas de frutos y querubines alados en los cortos (lám.e). Elementos adoptados con moderación de la decoración a *candelieri* y de los grutescos. Los fondos se trabajan con reticulado de escamas.



Lám. d. Carneros



Lám. e. Motivos decorativos

El astil, muy corto, parte de un cuerpo prismático, característico de la zona valenciana, cuyos lados se decoran con cabezas de querubines y tornapuntas en los vértices. Sobre él, se dispone una moldura bulbosa con hojas de acanto y tornapuntas de animales fantásticos. Éstos soportan el nudo, formado por un cuerpo semiesférico gallonado y otro troncocónico con tornapuntas zoomorfos (lám.f). La teca, de cristal cilíndrico (lám.g), queda limitada por molduras circulares, enlazadas por tornapuntas (lám.h). La tapa troncocónica está ornamentada con tornapuntas de animales fantásticos. Como remate, los símbolos de un santo mártir desconocido -palma y corona de laurel- (lám.i).



Lám. f. Astil

Lám. g. Teca

Lám. h. Tornapunta

Lám. i. Tapa

La pieza exhibe la marca de Valencia del siglo XVI, consistente en una corona sobre las letras “VALE”. Ésta, con acusado desgaste, se localiza en uno de los lóbulos, junto a un cuerno de la abundancia (láms. j y k).



Láminas j y k. Marca



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*³⁷⁴

DATACIÓN: Último tercio S. XVI

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Repujado

MEDIDAS: 44 x 17 cm; Ostensorio: 21 x 19 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Desconocida

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: PICAÑA. Iglesia parroquial de Montserrat

DESCRIPCIÓN: Relicario de cruz latina, realizado en plata en su color, que sigue una tipología frecuente en tierras valencianas durante los siglos XV y XVI, como así lo constatan las cruces conservadas en las parroquias de San Martín de Valencia, en San Antonio Abad de Alginet, en San Antonio de Canals y en San Jaime de Algemés, todas datadas en el siglo XVI.

³⁷⁴ Pieza nº 46.14.193-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/04/2012.

La peana circular se caracteriza por su amplio tamaño y la escasa elevación de las molduras. La pestaña, amplia, mantiene la misma decoración que la moldura superior curva: tarjetas mixtilíneas, flanqueadas por tornapuntas, con los símbolos de la Pasión de Cristo: túnica, columna, cartel con inscripción “*INRI*”. El fondo exhibe picado de lustre, lo que proporciona resalte a los motivos lisos. La moldura superior, llana y anular, se decora con tornapuntas y picado de lustre, mientras que el gollete, también plano, muestra ornamentación de acanaladuras lisas, sin resalte (lám.a).

El astil abalaustrado responde a la tipología del siglo XVI, con moldura cilíndrica, decorada con pequeños espejos ovalados, en el arranque del vástago. El nudo aovado y el cuello bulboso, alargado, con ornamentación vegetal, junto a arandelas gallonadas, son habituales en algunas piezas valencianas de este momento. En cambio, la moldura semicircular con crestería, que forma la unión con la cruz, es un elemento arcaizante de menor uso (lám. b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La cruz latina muestra brazos rectos con expansiones tetralobuladas en los extremos y perinolas en tres de sus lóbulos. El centro está ocupado por cabezas de querubines alados. Los brazos se decoran con elementos vegetales sobre fondo picado de lustre, mientras que el perímetro está delimitado por una cenefa de incisiones, a modo de cinta entrelazada en los extremos (lám.c). El crucero cuadrado presenta, en su centro, la teca ovalada de cristal (en su interior debió albergar una reliquia del Santo Leño, hoy desaparecida) y perinolas en los vértices. El Cristo, de fundición y líneas naturalistas, se encuentra crucificado con tres clavos, *perizonium* con nudo central y cabeza ladeada a la derecha con mirada baja (lám.d).



Lám. c. Cruz

Lám. d. Crucificado y teca

Aunque la pieza de Picaña muestra una técnica algo más tosca que la cruz de la parroquia de San Antonio Abad de Canals, mantiene algunos elementos muy similares. Por ello se deduce que, al menos, el artífice de la obra de Picaña pudo conocer la Veracruz de la parroquia de Canals, al emplear la misma moldura abullonada con semicírculo y crestería como enlace con la cruz (lám.e)³⁷⁵.



Lám. e. *Lignum Crucis*
San Antonio Abad. Canals

Lám. f. *Lignum Crucis*. San Martín.
Valencia

³⁷⁵ Fotografías propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. *La Gloria del Barroco*, ob. cit., p.419.

II. 2. LA PLATERÍA EN EL SIGLO XVII

1. Consideraciones generales

El siglo XVII se inicia sumido en una grave depresión económica que afecta a Europa y se acrecienta especialmente en la Península Ibérica, fruto de la mala gestión del reinado de Felipe III y sus dos sucesores: Felipe IV y Carlos II. A ello hay que sumar los problemas demográficos, derivados de destructoras epidemias y de cruentas guerras, que desembocan en prolongadas épocas de carestía y hambre.

En 1609, la expulsión de los moriscos ocasiona en la Corona de Aragón, y especialmente en Valencia, un desequilibrio económico que perjudica a la agricultura y al comercio marítimo, cuya actividad se reduce por la creciente competencia de Francia en el Mediterráneo, y Holanda e Inglaterra en el Atlántico. El abastecimiento de las colonias americanas y, en especial, de los yacimientos mineros sufre un retroceso por el agotamiento de las minas, lo que provoca una disminución de la circulación monetaria que, unido a la incorrecta política económica auspiciada por los validos de los monarcas, el Duque de Lerma y el de Olivares, con devaluaciones monetarias, aumento de impuestos y otras desafortunadas acciones, socavaron la frágil economía, basada en un campesinado muy empobrecido, una débil burguesía y un amplio grupo social improductivo, en el que se encuentra la nobleza, el clero y un grupo numeroso de pobres, vagabundos y mendigos.

Como contrapartida, el arte del siglo XVII produce uno de los grandes períodos de nuestra cultura, el denominado Siglo de Oro, en el que todas las facetas artísticas van a sobresalir, despuntando la literatura, la arquitectura, la pintura y la escultura. Los monarcas fueron los principales impulsores del arte, favoreciéndolo como coleccionistas y mecenas y contribuyendo a un “auge inseparable del poder y de la difusión del catolicismo español”³⁷⁶. El reinado de Felipe III (1598-1621) supondrá la llegada masiva de obras de arte y artistas a El Escorial, desde diferentes países, preferentemente del centro de Europa e Italia³⁷⁷. La Corte, establecida en Madrid en 1606, va a aglutinar un buen número de plateros, tanto españoles como extranjeros, cuya influencia repercutirá en el resto de centros plateros durante toda la centuria. Influjo al que Valencia se muestra receptiva.

En concreto, la comarca de la Huerta no se verá afectada demasiado por esta crisis económica debido a que su producción agraria continuó orientada al abastecimiento local y al de la capital, lo que no llevó a una revisión de los sistemas de producción que se

³⁷⁶ TAPIE, V.L., *Barroco y clasicismo*. Madrid, 1978, p.332.

³⁷⁷ SANZ SERRANO, M^a J., “Orfebrería italiana en Sevilla (I)”, ob. cit., p.98, considera que durante el siglo XVII la platería española se aleja de los modelos italianos creando un estilo propio, volviendo en el último tercio de esta centuria a retomar las influencias italianas, concretamente de Roma y Nápoles.

mantuvieron en la base tradicional de su sistema de regadío por azudes y acequías. Por el contrario, en la zona se observa un claro desarrollo de los municipios en los que, en esta centuria, se erigen, o se remodelan, un buen número de sus templos con la renovación de los ajuares eclesiásticos en los que las piezas de plata consiguen un protagonismo destacado.

El ámbito de la platería no es ajeno a las circunstancias de la época. Su clientela prioritaria sigue siendo la eclesiástica, la nobiliaria y la burguesa, aunque, acuciadas por la crisis económica y abocadas a un fuerte endeudamiento, procedieron al recorte de gastos innecesarios reduciendo la demanda de objetos suntuarios³⁷⁸. La producción de platería refleja esta circunstancia en una disminución de la producción y de la calidad de las piezas. No obstante, se mantuvieron artífices de gran maestría y se realizaron piezas de admirada destreza.

Con respecto a nuestra zona, el número de piezas conservadas aumenta hasta 37, con una apreciable variedad tipológica. Así, los cálices y las custodias de mano son los dos grupos más numerosos, con diez obras en cada uno de ellos. Además, subsisten tres portapaces, dos relicarios de *Lignum Crucis*, dos aureolas, dos incensarios, dos hisopos, dos cruces procesionales, una naveta, un copón, una luna y una venera bautismal.

Se han clasificado estas obras en dos etapas: primera y segunda mitad de la centuria, por no disponer, para la gran mayoría de las piezas, de datos documentales que permitan definir una cronología más ajustada.

De este modo, la etapa inicial, que comprende aproximadamente la primera mitad de la centuria, se presenta como continuación de la tendencia estilística de finales del siglo anterior, en la que la sobriedad es el rasgo más importante³⁷⁹. La denominación de

³⁷⁸ Esta situación también afecta a otros centros plateros de España, como recoge ALONSO BENITO, J., “Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVII: Jerónimo de Neira” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, p.63.

³⁷⁹ Una parte importante de los investigadores coinciden en señalar el estilo del primer cuarto del siglo XVII como continuación de las últimas décadas del XVI, aunque presenta menos uniformidad el término empleado para designarlo. De este modo se recogen diversas acepciones, todas válidas, como estilo *manierista*, *herreriano*, *purista*, *postescurialense* o *protobarroco* para definir la etapa comprendida entre 1590 y 1625. En este sentido, HERNIMARCK, C., *Las custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, pp.26-27, apunta a un estilo “herreriano” o “estilo Escorial”, introducido en la platería por Francisco Merino, aunque utilizado por Juan de Arfe en la creación de los detalles ornamentales de las custodias. Del mismo modo se manifiesta MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., “La colección de platería del Museo franciscano de Arenas de San Pedro”, ob. cit., p. 470. Otros autores prefieren relacionarlo con el nombre del monarca o dinastía reinante en los reinos hispánicos durante esa época: *estilo Felipe II*, *estilo Austria* o *de los Austrias*, *platería barroca bajo los Habsburgos*, como emplea CASASECA CASASECA, A., *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, 1999. Con sentido restringido y en virtud de su peculiar adorno: *estilo cabujón de esmalte*, lo clasifica HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, p. 103, si bien esta última designación está menos extendida por su propia limitación. SANZ SERRANO, Mª J., “La cruz parroquial en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, ob. cit., pp. 427-439, se refiere a este período como “*manierismo geometrizable*”; la profesora HEREDIA MORENO, Mª C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, pp.113-136, prefiere emplear el término *Bajo Renacimiento* y ALONSO BENITO, J., “Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVII”, ob. cit., p.66, lo designa como “*primer*

esta etapa es diversa, aunque sus características se extienden por todo el país, con volúmenes estructurales esquematizados y diseños que gozan de armonía y proporción. La decoración se simplifica, con la desaparición de la ornamentación figurativa en la mayoría de las tipologías y la preferencia por los esquemas geométricos de composición simétrica, procedentes de finales del siglo XVI³⁸⁰. Esta desornamentación progresiva pudo estar motivada por los diversos llamamientos de los gobernantes a la contención suntuaria, que no siempre fue seguida con éxito. Pertenecen a esta etapa una venera bautismal, un copón, dos hisopos, dos portapaces, cuatro cálices y cuatro custodias (la única que presenta datación es la de Rocafort: 1640).

A partir de 1650 se establece la segunda etapa, en la que un nuevo cambio defenderá la recuperación de la decoración naturalista; se desarrolla el Barroco. Las obras de este período manifiestan un estilo definido con limitadas variantes. Se caracteriza, en las estructuras, por una mayor profusión de molduras y aumento de volumen en las peanas. La decoración experimenta un incremento progresivo con nuevos elementos de ornato, basados en vegetales de tendencia carnosa. Asimismo, se opta por el uso de cristales tallados y los esmaltes tabicados. Elementos que alcanzaran expresión plena a finales de la centuria y principios de la siguiente, donde, de nuevo, ha de mencionarse la continuidad estilística entre siglos.

Las piezas conservadas en esta segunda mitad son: siete custodias de sol, siete cálices, dos cruces procesionales, un relicario de Veracruz, dos incensarios, una naveta, dos aureolas y una luna.

2. Materiales

El **oro** queda relegado, como en otras etapas, a piezas concretas, destinadas a una clientela privilegiada, normalmente la corte y su entorno, o para objetos de joyería destinados al aderezo personal. No han llegado piezas elaboradas con este material, aunque abundan las referencias documentales que aluden a una gran variedad de objetos realizados en oro: anillos, collares, pendientes, botones, etc.

La **plata** sigue siendo el material preferido por sus condiciones de maleabilidad. A pesar de que se experimenta un descenso en la llegada de metales de América, todavía, en

Barroco” y lo extiende desde 1600 a 1677, etapa en la que “los plateros leoneses trabajaron ajenos a una estética purista implantada en todos los talleres del Reino, utilizando las fórmulas y soluciones que ellos determinaron convenientes”.

³⁸⁰ Como acertadamente señala SANTOS MÁRQUEZ, A. J., en *El fulgor de la plata*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. 2007, pp. 296-297 y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., en *El fulgor de la plata*, ob. cit., pp. 158-159, este estilo “se difundirá al resto de las platerías hispánicas con tal grado de aceptación entre los artífices que terminará anulando los matices regionales diferenciadores presentes en la platería del siglo XVI y favoreciendo la formulación de un nuevo lenguaje unificado y de alcance nacional.”

esta centuria, existe cierta facilidad para conseguir plata, debido a que no se produce una elevación excesiva de su precio. Por otro lado, la reducción de la ley de la plata provoca, en consecuencia, la disminución del grosor de las láminas y ello se refleja en el peso de las obras.

Se incrementa el uso de otros materiales para compensar la disminución en el abastecimiento de plata y como medida apropiada para los clientes de menor capacidad adquisitiva. Los más empleados son el **bronce** y el **cobre**, además del latón, peltre o estaño, prioritariamente en objetos de menor tamaño cuyo uso cotidiano, de reiterada manipulación, ocasiona un inevitable deterioro, como suelen ser los cálices, portapaces, navetas, candeleros, etc.

El empleo del **esmalte** en cabujones, tabicados y opacos de varios colores, con predominio de los azules, es usual en las piezas más suntuosas³⁸¹. El esmalte se establece en soportes de variada morfología, siendo los más comunes los espejos ovalados (fig.99), aunque, también, se encuentran con forma rectangular, troncopiramidal y piramidal (fig.100).



Figs. 99-100. Esmaltes

El recurso de aplicar **piedras de colores o cristales tallados** puede ofrecerse en obras que persiguen ostentación, como en cálices o aureolas (figs.101-102). Se emplea habitualmente en los Ostensorios de las custodias: en la ornamentación de sus pequeñas cruces (fig.103), en torno al viril y en los centros de las estrellas que rematan los extremos de las ráfagas solares (fig.104).

³⁸¹ Sobre la diversidad de esmaltes aplicados en la joyería del siglo XVII consúltese ARBETETA MIRA, L., “Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado ‘a la porcelana’ ” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006, pp.44-67.



Figs. 101-104. Cristales tallados de colores

En algunas piezas excepcionales, pertenecientes a círculos eclesiásticos distinguidos, se pueden emplear **pedras preciosas**, si bien se limitan a lugares concretos, como puede ser el ostensorio de alguna custodia o relicario. En cambio, la mayoría de los aderezos personales eran ejecutados con piedras preciosas y otros materiales lujosos³⁸². Los más frecuentes son el rubí, el diamante, la esmeralda, el topacio y el záfiro. Asimismo, encontramos perlas, ágatas, corales, azabaches y otros componentes en la confección de anillos, collares, etc., o para el adorno de alguna custodia (fig. 105).



Fig. 105. Adornos de ágatas y corales

3. Técnicas

Son utilizadas todas las técnicas aplicadas en épocas anteriores. En efecto, el **punteado**, el **cincelado** y el **esmalte** adquieren un gran desarrollo en la primera mitad del siglo (figs. 106-107), mientras que durante la segunda mitad es el **repujado** el que alcanza amplio protagonismo, desarrollando altos volúmenes a finales de la centuria y dotando a las piezas de un gran resalte en los elementos vegetales (figs. 108-110).

³⁸² MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la *rosa* al *peto*”, ob. cit., p.471, indica, convenientemente, que a mediados de esta centuria se producen varios cambios e innovaciones decorativas en la joyería española que la diferencian de las europeas. Así, especifica que “se siguen empleando esmaltes, pedras de colores, fundamentalmente esmeraldas, frente al predominio del diamante en el ámbito internacional, y tallas simples y engastes embutidos, introduciéndose lentamente las innovaciones en el labrado de las pedras”.



Figs. 106-107. Punteado y esmalte

La disminución del grosor de las láminas de plata, consecuencia de la comentada escasez de materia prima, influye en la elección del repujado como técnica decorativa en las últimas décadas del siglo, convirtiéndose en elemento distintivo de las obras del pleno barroco, extendiéndose a la centuria posterior.



Figs. 108-110. Cincelado y repujado

Los elementos de **fundición** mantienen su función estructural en numerosas piezas, siendo básica en las obras de bulto redondo, como los Crucificados (fig.111); en los portapaces (fig.112), o en aquellos trabajos que así lo requieren, como las conchas de bautizar (fig.113), entre otros.



Figs. 111-113. Elementos de fundición

También se recurre a la fundición para los elementos decorativos que se emplazan en posiciones destacadas. De este modo, se emplea con cierta profusión, sobre todo a partir de la segunda mitad, en las placas de plata con motivos de querubines o vegetales (figs.114-115); en las costillas de líneas ondulantes y mixtilíneas (figs.116-117) y en otros recursos.



Figs. 114-117. Elementos ornamentales de fundición

El **sobredorado o dorado** es una técnica asignada para dotar de suntuosidad a las obras de plata o para aquéllas realizadas con materiales más pobres. Con frecuencia se aplica en piezas de mayor tamaño para no encarecer la obra, es el caso de algunas custodias de sol realizadas en bronce.

Con una elaboración similar y análogo objetivo: conferir prestancia a una pieza, se realiza el **plateado**. Técnica aplicada a objetos de materiales menos costosos o aleaciones; destinados a usos cotidianos que soportan un fuerte deterioro y una sustitución periódica. En este sentido, figuran algunos cálices, empleados para las ceremonias litúrgicas diarias, cuya tipología es muy sencilla: carentes de decoración, con la peana y vástago de bronce plateado, y copa en plata dorada; entre ellos se encuentran un cáliz en Tavernes Blanques (cat. nº 4) y otro en Picaña (cat. nº 9).

La técnica del **picado de lustre** (empleada en las centurias precedentes como elemento decorativo) sufre un significativo retroceso a favor del **punteado**, que permite diseños más elaborados. Su uso se reduce a pequeñas zonas de menor protagonismo, como son espacios específicos en peanas (fig.118), en la decoración de las copas (fig.119) o como fondo en los brazos de algunas cruces (fig.120). El picado de lustre dota al dibujo de zonas opacas frente a las superficies brillantes, otorgándole efecto de policromía.



Figs. 118-120. Picado de lustre

El **torneado** se emplea preferentemente en piezas de sección circular, como son los vástagos de las piezas de astil: cálices, copones, relicarios, custodias (fig. 121-122), y en los hisopos (fig.123).



Figs. 121-123. Torneado

El **calado** es una técnica cuyo empleo no es prioritario en platería. Aunque, en ocasiones se aplica como elemento ornamental (fig.124), lo habitual es que se disponga como motivo estructural en determinados objetos; es el caso de los incensarios que requieren del cortado de la plancha para su correcta y precisa funcionalidad (fig.125).



Figs. 124-125. Calado

4. Decoración

Los elementos decorativos de esta etapa sufren una ligera disminución en las primeras décadas, con preferencia por motivos geométricos que se combinan de modo austero, repetitivo y simétrico. A ello hay que sumar el desinterés por los temas figurativos, que quedan relegados a determinadas piezas, como portapaces, cruces y algunos elementos concretos en coronas y lunas. En éstas, son frecuentes las aplicaciones de plata fundida sobrepuestas, como las cabezas de querubines.

Se han establecido varios grupos que recogen los motivos decorativos más habituales durante la centuria en cualquier tipología: decoración geométrica, espejos, costillas, esmaltes, perillones y estrellas, decoración vegetal y decoración heráldica.

4.1 Decoración geométrica

El embellecimiento de las obras mediante elementos geométricos predomina en la mayor parte de las piezas estudiadas. En ellas, se muestra una gran variedad de motivos: espejos ovalados, rectangulares o pirámides, que se suelen combinar con líneas curvas: “ces”, ondas, lazos, etc., realizadas con diferentes técnicas: punteado, cincelado o grabado.

Durante la primera mitad de siglo se opta por la ornamentación llana, sin excesivo resalte (fig.126-127), dejando el relieve para los espejos, bien lisos o esmaltados, que se distribuyen de modo equitativo sin demasiada ostentación (fig.128).



Figs. 126-128. Ornamentación geométrica

4.2 Espejos

A partir de mediados de la centuria la decoración irá progresivamente en aumento. Proliferan los espejos ovalados, en numerosas ocasiones realizados con esmaltes (fig.129). Los pareados cobran protagonismo y se convierten en el referente del barroco

(fig.130). El empleo de este motivo, mediante la técnica del repujado, alcanza creaciones armoniosas a finales del siglo y principios del XVIII (fig.131).



Figs. 129-131. Espejos ovales: esmaltados, pareados y lisos

4.3 Costillas

Las costillas y las nervaduras, recogidas de estilos precedentes, aparecen en muchas obras. Inicialmente, permanecen adheridas a la pieza, aunque, en la segunda mitad del siglo, acaban separándose del cuerpo y originan las llamadas “asas caladas”³⁸³, desarrollándose en la centuria posterior y culminando con el Rococó (figs. 132-133).

4.4 Esmaltes

Del mismo modo se mantiene el empleo de esmaltes tabicados, de color azul o nielados, formando composiciones de líneas geométricas como ornato de las zonas distinguidas de la pieza (fig.134). En las últimas décadas de la centuria, este motivo sufre un claro retroceso a favor de la labor de repujado.

³⁸³ ALONSO BENITO, J., *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001, p. 74.



Figs. 132-133. Costillas y “asas caladas” Fig. 134. Esmalte tabicado

4.5 Perillones y estrellas

Otro elemento decorativo bastante usual son los perillones. Derivados de la bola herreriana, se adaptan, con diferentes morfologías, a los objetos más diversos confiriendo una función de remate, ya sea en los cruceros y terminaciones de las cruces, portapaces, u otras piezas (figs.135-136).

Las estrellas, elemento decorativo cargado de valor simbólico, son ineludibles en las custodias y en las aureolas (fig.147). En concreto, la aureola de Carpesa presenta una composición de doce estrellas, distintivo inherente y simbólico de la Virgen María³⁸⁴.



Figs. 135-137. Perillones y estrellas

4.6 Decoración vegetal

La variedad de motivos vegetales como tema decorativo es amplia, aunque la hoja de acanto se alza como elemento específico de la época. Durante la primera mitad existe preferencia por su representación esquemática y punteada. Hacia mediados de la centuria, se opta por una representación más natural, adquiriendo cierta redondez y carnosidad, por

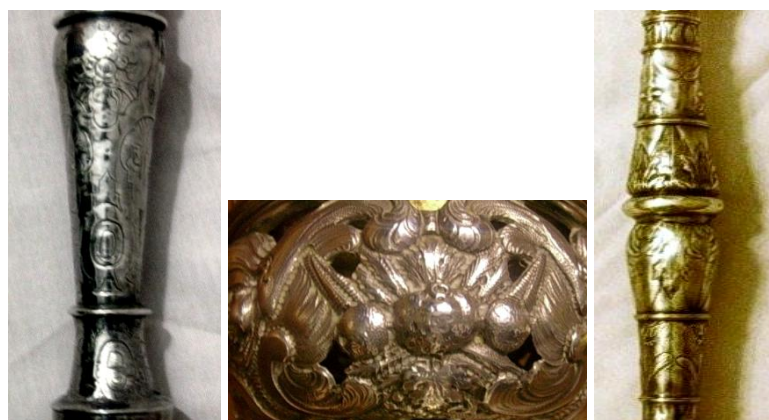
³⁸⁴ La composición recoge parte de la simbología de la Virgen Apocalíptica, Ap. 12,1-2: *Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol y con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.*

medio del cincelado; mientras que a finales de siglo se tiende, como sucede en otros motivos, a un mayor resalte mediante el repujado, llegando a situarse como referente de las piezas barrocas (figs.138-141).



Figs. 138-141. Motivos vegetales

Las frutas y las flores también son empleadas con frecuencia, formando, en ocasiones, guirnaldas -evocación renacentista-, junto a lazos y cintas (fig.142), enmarcadas por hojas de cardo o “ces” confrontadas (fig.143) o formando cenefas, en combinación con otros elementos vegetales (fig.144).



Figs. 142-144. Motivos frutales

4.7 Decoración heráldica

La heráldica, basada en armas y escudos nobiliarios, militares o eclesiásticos, alcanza amplio desarrollo en esta etapa; si bien tan sólo figuran en cuatro de las piezas de estudio: en las bases de las custodias de Meliana (figs. 145-146) y Seminario de Moncada (fig.147); en el nudo del cáliz de Torrent (fig.148) y en el crucero de la cruz procesional del Seminario de Moncada (fig.149).

La custodia de Meliana ofrece dos ejemplos. El primero, formado por una cartela con la inscripción “CATNA y JUNA”, rodeada de sogas, flanqueada por ornamentación

vegetal y “ces” punteadas (fig.145). El segundo, formado por un escudo, con yelmo de hidalgo, infanzón, puesto de perfil, mirando hacia el lado diestro, con la visera levantada y tres rejillas (fig.146). Probablemente ambos escudos sean representación de dos linajes, no documentados en la actualidad.

En segundo lugar, la custodia del Seminario de Moncada también exhibe escudo nobiliario, con corona, y la inscripción “VILLARA-GUT”, probablemente donación de algún miembro de este linaje (fig.147).



Figs. 145-147. Escudos nobiliarios

La tercera pieza, el cáliz de la parroquia de Torrent, exhibe escudo en su nudo, rematado por corona real, lo que indica el origen de su donación. Se conforma mantelado en curva, con tres estrellas de seis puntas en los campos superiores. (fig.148).

Por último, aunque no se trata de un escudo propiamente dicho, se conserva en el reverso del crucero de la cruz del Seminario de Moncada el emblema de un obispo mártir: mitra, báculo, rama laureada, espada y libro, si bien no se ha podido concretar documentalmente su titularidad (fig.149).



Fig. 148. Escudo nobiliario Fig. 149. Emblema obispo mártir

4.8 Otros motivos

Algunas obras de las primeras décadas muestran elementos de etapas precedentes que se combinan con otros de nuevo concepto. Ocurre en el portapaz de Silla donde, sobre estructura seiscentista y decoración de trofeos militares, adoptada de la estética renacentista, se establece la imagen central con composición netamente barroca (fig.150). De igual manera influye en otros motivos de estructuras simétricas e intrincadas; así, se recurre a cartelas, molduras perladas, puntas de diamantes, botones, etc., y a las cabezas de querubines alados, que se convertirán en un elemento característico del estilo barroco (figs.151-152).



Figs. 150-152. Trofeos, cartelas, perlado, puntas de diamante, querubines

5. Iconografía

Durante todo el siglo XVII la iconografía padecerá una sensible disminución en el ámbito ornamental, debido a la preferencia por los motivos geométricos, ampliamente utilizados en las primeras décadas de la centuria y prolongados en la segunda mitad de ésta.

Las representaciones figurativas quedan reducidas a las tipologías cuya presencia es ineludible, como son los portapaces, algunos relicarios de bulto redondo, y las cruces. En ocasiones, pueden aparecer algunas imágenes en otras tipologías, si bien suelen ser escasas y limitadas a las peanas o nudos de los astiles.

5.1 Crucificados y cruces

Las cruces procesionales, cuya tendencia en el siglo XVI fue la progresiva reducción de sus programas iconográficos -recomendada por Juan de Arfe en *Varia Commensuración*-, perseveran en el siglo XVII, con el propósito de mantener toda la atención sobre el Crucificado. Esta finalidad, alentada, en 1631, en el Sínodo del Obispo Aliaga con la prohibición de la representación del Padre Eterno o del Espíritu Santo³⁸⁵, habitual en los quadrones, originó la sustitución de estas imágenes por una decoración de motivos florales o, en algunos casos, con las cruces en el monte Calvario.

Las representaciones de Cristo Crucificado se realizan mediante moldes de fundición, con retoques de cincel. Son naturalistas, de líneas sinuosas y expresivas, característica del barroco peninsular (figs. 153-154).



Figs. 153-154. Crucificados

El reverso de las cruces suele reservarse a las representaciones de los santos titulares de las parroquias. La representación de la Asunción de la Virgen se prefiere en los quadrones de los reversos de algunas cruces parroquiales (fig. 155). En la cruz del Seminario de Moncada la figura del santo titular fue sustituida por una placa con simbología de un desconocido obispo mártir³⁸⁶(fig.156). Los santos patronos de las poblaciones pueden estar emplazados en las hornacinas que adornan sus macollas (fig.157-158).

³⁸⁵ Con relación a la simbología de las cruces, véase COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX) ob. cit., p. 51.

³⁸⁶ La diferencia estilística y de material empleado en la placa sustituida pudo deberse a la pérdida o deterioro de la anterior, o, incluso, por la adaptación concreta para un nuevo propietario.



Fig.155. Asunción de la Virgen Fig.156. Símbolos Fig.157. San Abdón y San Senén.
Fig. 158. San José con el Niño

5.2 La Virgen María y Jesucristo

La devoción hacia la Virgen, Madre de Dios, ha sido, desde los orígenes del Cristianismo, ampliamente profesada. Tras la conquista, de Valencia, en 1238 por el rey Jaume I, el culto tributado a la Virgen María se extendió por todos los territorios conquistados. El Concilio de Trento, en la segunda mitad del siglo XVI, no hizo más que aumentar, si cabe, la popularidad del culto mariano que, con el Barroco, alcanza su apogeo con la representación humanizada de cualquier momento de la vida de la Virgen. De este modo, en esta etapa, se le adora no sólo como Virgen Madre de Dios y de toda la Humanidad, sino también, como Virgen Niña, como Virgen Inmaculada³⁸⁷ o en cualquiera de sus advocaciones.

La representación de la Virgen María se realiza en todos los ámbitos artísticos. Puede aparecer sola o con su hijo, el Niño Jesús, en diferente composición: de pie o sentada. Entre nuestras obras figuran dos piezas que recogen dos modelos de gran difusión: la Virgen con el Niño, rodeada de rayos y sobre luna creciente, de amplia divulgación en épocas precedentes³⁸⁸ (fig.159); y la Virgen con el Niño sosteniendo la cruz sobre el orbe, en alusión a su futuro sacrificio como Hijo de Dios, formando un

³⁸⁷ Con relación a la iconografía de la Inmaculada Concepción, véase SANZ SERRANO, M^a J., “La problemática de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros” en *Laboratorio de Arte*, 8. Sevilla, 1995, pp. 73-101, divulga, oportunamente, el origen de la devoción de los plateros por la Inmaculada Concepción a raíz de las celebraciones que, en 1622, se realizaron en Sevilla a favor del dogma de la Inmaculada, en las que los plateros participaron con varias mascaradas.

³⁸⁸ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana”, ob. cit., pp.357-58 considera que la imagen mariana con el Niño experimentó una evolución desde el románico, donde fue habitual la representación de María sedente con su hijo en las rodillas, “tipo conocido como *Sedes Sapientiae*”, manteniéndose en la etapa gótica, aunque revestida de una estilística naturalista y delicada y, preferentemente de pie con su hijo en brazos. En cambio, con el Renacimiento señala que “se vivió una multiplicación de representaciones marianas, evolucionando la representación de la Virgen en pie con Jesús en brazos a las imágenes de la Asunción y posteriormente a la Inmaculada Concepción”. GUTIÉRREZ MOYA, C., “La orfebrería del siglo XVI en la parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves de la Algaba”, ob. cit., p.258, ofrece una bandeja del siglo XVI con esta representación mariana.

tondo de querubines y nubes celestiales, en una composición de innegable recurso barroco, soportados por ángeles genuflexos, que recuerdan a los que flanqueaban las arquetas del siglo XV (fig. 160).



Figs. 159-160. Virgen con Niño

El cáliz de la parroquia de Benifaraig, de finales de la centuria, muestra su nudo decorado con dos imágenes de la Virgen María y Jesucristo con la corona de espinas, ambos rostros trasmiten una expresividad de serena consternación (figs. 161-162).



Figs. 161- 162. Virgen María y Jesucristo

5.3 Símbolos

Las representaciones simbólicas han sido recurrentes en las artes plásticas y en la iconografía cristiana para transmitir conceptos con recursos sencillos. De este modo, en las obras de nuestro estudio figura un tondo con la cruz de tau, alusiva al patrón de la parroquia, San Antonio Abad (fig.163). El corazón atravesado por una saeta alude al dolor de la Virgen María por la muerte de su hijo y, a su vez, sugiere el dolor de Cristo y

su fallecimiento en la cruz para la redención de nuestros pecados (fig.164). Del mismo modo, la figura del pelícano dando de comer a sus hijos con su sangre manifiesta el sacrificio de Jesús. Es un símbolo eucarístico, tomado del himno *Adoro te devote* de Santo Tomás de Aquino, en cuya penúltima estrofa se dice “*Pie pellicane, Iesu Domine, me immundum munda tuo sanguine: cuius una stilla salvum facere totum mundum quit ab omni scelere*” (fig.165).



Fig. 163. Cruz de tau

Fig. 164. Corazón

Fig. 165. Pelícano

El tema de la luna, representada con cara humana, deriva del arte medieval; en concreto, aparece frecuentemente en la pintura musulmana donde, además de ser un cuerpo celeste, representa “la suprema encarnación del encanto femenino”³⁸⁹. El arte cristiano toma la imagen de la luna como símbolo de belleza que representa a la Virgen María, siendo una de las piezas integrante de los ajuares de la Virgen de Agosto (fig.166).

Otro de los símbolos inequívocamente asociados a la Madre de Cristo es la estrella, así queda identificada como Estrella matutina o Estrella de la mañana, en las Letanías Lauretanas. Aparece en una oración del Santuario de Loreto, en torno a 1500, adquiriendo gran difusión durante esa centuria y la siguiente. Se la identifica como el astro que precede al sol. Siendo el sol el símbolo de Cristo, así, Ella es la antecesora. Por ello, las estrellas figuran como elemento simbólico y ornamental en cualquier obra destinada a la Virgen: coronas, aureolas, tarjetones, etc. (fig.167).

³⁸⁹ BALTRUSAITIS, J., *La edad Media fantástica*. Madrid, 1983, p.139.



Fig. 166. Luna. Fig. 167. Detalle

6. Tipologías

Se mantiene el repertorio tipológico del siglo anterior, aunque el incremento de obras conservadas ofrece la posibilidad de estudiar piezas, como aureolas, hisopos, navetas o incensarios, de las que no se disponía de ejemplares en esta zona. De nuevo, las tipologías que más han permanecido son las de ámbito religioso, mientras que el conocimiento de las piezas civiles se obtiene por referencias documentales³⁹⁰.

6.1 AJUAR DE LA VIRGEN: AUREOLAS

El culto a la Virgen María en tierras valencianas ha gozado de una efusiva devoción popular desde tiempos de la conquista, impulsando diferentes modos de representaciones y celebraciones para vanagloriar a la Madre de Cristo. Una de ellas es la festividad de la Asunción de la Virgen, conmemorada anualmente el 15 de agosto, cuando en muchas poblaciones de esta zona se solemniza este tránsito. Para ello, se acomoda la imagen de María en un túmulo, acompañada de un ajuar determinado, consistente en corona, tarjetón, aureola y media luna, que manifiestan su realeza/corona, santidad/aureola, belleza/luna, y permiten exhibir las Excelencias marianas/tarjetón.

Son pocos los ajuares que han llegado completos a nuestros días³⁹¹, a pesar de que en el siglo XVII esta festividad gozó de amplia difusión. En concreto, en nuestra zona,

³⁹⁰ La investigación sobre platería civil española ha observado un amplio desarrollo en los últimos años dando lugar a estudios específicos interesantes. Entre otros ejemplos resulta ilustrativo el trabajo de PUERTA ROSELL, M^a F., “Platería madrileña: Colecciones de la segunda mitad del s. XVII”. Tesis doctoral dirigida por CRUZ VALDOVINOS, J.M., Universidad Complutense, Madrid, 2002, donde se realiza el análisis de los bienes de plata labrada de la clase dominante, obtenidos de la documentación del fondo notarial madrileño. En la Comunidad Valenciana no se han realizado estudios relevantes sobre la platería civil.

³⁹¹ COTS MORATÓ, F. de P., “Ajuar de la Virgen de Agosto: corona, aureola, media luna y tarjetón”. Ficha 183 del Catálogo de la Exposición *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010, pp. 614-617, estudia el

sólo se ha conservado una aureola (Cat. n.1) y una luna (Cat. n.30), ambas en la iglesia parroquial de Carpesa. Ésta, datada en 1695, es circular. Exhibe decoración vegetal repujada de líneas ondulantes entre rayos biselados, rematados por doce estrellas con cristales de colores (figs.168-169).



Figs. 168. Detalle. Carpesa



Fig. 169. Aureola, Carpesa

En esta zona se ha tenido constancia documental de la existencia de ajuares para la Virgen de Agosto en seis de sus parroquias, aunque ninguno de ellos es mencionado con todas las piezas: Alboraya, Foios, Meliana, Massamagrell, Borbotó y Benifaraig. A partir de la detallada descripción efectuada en el Libro de Visitas, emprendidas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí en 1699³⁹², conocemos que en la parroquia de Foios existió un rico ajuar para la Virgen de Agosto, compuesto por *una corona grande de plata sobredorada con una piedra colorada y verde. Una media luna grande de plata. Un tarchon*³⁹³ *de terciopelo carmesí con una imagen de la Concepción en medio y dos angeles guarnecidos de canutillo de oro y diferentes perlas falsas y finas con 4 borlas de oro y seda.* La parroquia de Alboraya preparaba la imagen con *una corona imperial de plata con su diadema de lo mismo. Una media luna de plata, cuatro bugias eo candeleros de plata. Dos pebeteras de plata*³⁹⁴. En Meliana, la habilitaban con *una corona, diadema y media luna de plata. La corona imperial tiene un mundo y cruz en el remate con algunas piedras azules*³⁹⁵ y en Massamagrell reconocían disponer de *una corona de plata de Nuestra señora. Una corona imperial de plata sobredorada con una bola y cruz de lo mismo. Una media luna de plata. Dos pebeteras de plata*³⁹⁶. Borbotó³⁹⁷

ajuar de la Virgen conservado en la parroquia de Santa María la Mayor de Oliva (Valencia), uno de los pocos ajuares completos valencianos que se conservan.

³⁹² ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Foios. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 18-X-1699, pp. 282v, 283 y 283v.

³⁹³ Tarjetón.

³⁹⁴ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Alboraya. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 16-X-1699, p. 210.

³⁹⁵ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visita a Meliana. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 19-X-1699, pp. 282v, 283 y 283v.

³⁹⁶ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visita a Massamagrell. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 28-X-1699, p. 335v.

y Benifaraig³⁹⁸, parroquias de recursos más modestos, ofrecían tan sólo *una corona de plata para Nuestra señora de agosto*, en la primera, y *corona y diadema de plata*, en la segunda. En la actualidad ninguna de ellas conserva estos ajuares, que han debido ser fundidos para otros nuevos, sustraídos, destrozados o desaparecidos en diversas circunstancias históricas.

6.2 CÁLICES Y COPONES

Los cálices son las piezas que se conservan en mayor número, debido a su importancia en la liturgia. La posibilidad de disponer de varios ejemplares en muchas parroquias ha determinado su permanencia. Hay que reseñar que es muy frecuente encontrar una tipología de cáliz carente de ornamentación, con mínimas variantes estructurales, centradas en el nudo o en las dimensiones de las molduras, que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII. Este grupo es calificado por numerosos autores como “cálices puristas”, faltos de ornato.

En este período se analizan los cálices de las parroquias de Aldaya (Cat. n. 3), Benifaraig (Cat. n. 11), Picaña (Cat. n. 8), Rocafort (Cat. n. 9), Tavernes Blanques (Cat. n. 5), Torrent –donde se conservan cuatro ejemplares– (Cat. n. 2, 6, 7 y 10) y el convento de Massamagrell (Cat. n. 4). Incluimos el copón de la iglesia parroquial de San Miguel de Burjasot (Cat. n. 12) por pertenecer al mismo grupo de piezas de astil con las que comparte características semejantes. Tan sólo se aprecian diferencias morfológicas en la copa.

Son obras reunidas en el grupo de las llamadas piezas de astil con estructuras análogas, basadas en un esquema general, determinado por la yuxtaposición de las partes y con un predominio claro de los volúmenes geométricos.

Las peanas de este período son circulares. En una primera etapa, que comprende el primer tercio de la centuria, son amplias y están compuestas por pestaña lisa, moldura convexa no muy elevada –donde se centra la decoración, bien cincelada, bien con botones lisos o esmaltados– y moldura superior, anular y plana (figs.170-172).

³⁹⁷ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visita a Borbotó. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 19-XI-1699, p. 415.

³⁹⁸ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visita a Benifaraig. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 25-XI-1699, p. 634v.



Figs. 170-172. Peanas, primer tercio, siglo XVII (Burjasot, Aldaya, Torrent)

A partir del segundo tercio de siglo, se produce un aumento de altura, tanto de las pestañas como de las molduras centrales (fig.173). Se mantienen los anillos planos en la zona superior (fig.174-175), que, en ocasiones, reciben ornamentación (fig.174).



Figs. 173-176. Peanas, segundo tercio, siglo XVII (Tavernes Blanques, Torrent, Massamagrell, Picaña)

En el último tercio de siglo, las bases experimentan una progresiva tendencia a la elevación de todas las molduras, principalmente la central y la superior (fig.177), convirtiendo el anillo plano en moldura curva con perfil plano-convexo, de altura elevada, gozando de un gran desarrollo en las últimas décadas de la centuria y primeras de la siguiente (figs. 178-180).



Figs. 177-180. Peanas, último tercio, siglo XVII (Rocafort, Torrent, Benifaraig, Torrent)

Durante todo la etapa se generalizan los vástagos torneados, compuestos por molduras curvas variadas, y se estructuran en tres zonas definidas: base cilíndrica, delimitada por arandelas -que proviene de la anterior centuria y se afianza en el XVII-; nudo central y cuello, formado por moldura troncocónica y arandelas (figs. 181-183).

En el primer tercio de la centuria, prevalecen los nudos en forma de jarrón con toro superior. En ocasiones, pueden estar decorados con costillas y cabujones de

esmaltes, en su zona inferior (fig.181) -recuerdo de época precedente-. Generalmente, se adornan con motivos grabados, cincelados o punteados, de elementos vegetales o geométricos. Los cuellos, formados por moldura troncocónica entre arandelas, no son demasiado estilizados y pueden recoger una sutil ornamentación (figs. 182-183).



Figs. 181-183. Astiles, primer tercio, siglo XVII (Burjasot, Aldaya, Torrent)

En el segundo tercio, los astiles soportan escasas variaciones compositivas. Los nudos de jarrón con toro se mantienen, reduciendo de tamaño el cuerpo inferior (figs. 184-185), y aparecen nudos periformes invertidos (figs.186-187). La decoración, cuando existe, continúa ocupando toda la superficie del nudo, mientras que en las piezas desornamentadas apenas se introducen sencillos listeles (fig.184) o líneas cinceladas (fig.187).



Figs. 184-187. Astiles, segundo tercio, siglo XVII (Tavernes Blanques, Torrent, Massamagrell, Picaña)

En el último tercio del siglo, se conserva la estructuración en tres partes, si bien la zona inferior -compuesta por tambor circular entre arandelas- y la superior -cuello- tienden a ser sustituidas, a finales de la centuria, por molduras bulbosas pequeñas, focalizando, así, la atención sobre el nudo central, que incrementa su tamaño. La diversidad de nudos es notable. Se mantienen los nudos de jarrón (fig.188), mientras que

los periformes pueden sufrir ciertas variaciones (fig.189). Nuevamente, se emplean los nudos ovoides con listeles paralelos en el tercio superior, como única ornamentación (fig.190) -recogidos de los dispuestos en la segunda mitad del siglo XVI-, o presentando una llamativa ornamentación (fig.191).



Figs. 188-191. Astiles, último tercio, siglo XVII (Torrent, Rocafort, Torrent, Benifaraig)

Las copas de los cálices muestran siempre un listel de separación con la subcopa, donde se concentra la decoración. En el primer tercio de la centuria, las copas son cónicas, con subcopas de discreto ornato, basado en elementos geométricos o vegetales, con espejos (fig.192) o con un ligero resalte curvo (fig.193).



Figs. 192-193. Copas, primer tercio, siglo XVII (Aldaya, Torrent)

Los copones, debido a su propia tipología, suelen presentar una copa semiesférica, cuya zona inferior puede albergar ornamentación variada, con listel decorativo próximo al borde (fig.194). Las tapas se conforman con dos o tres molduras curvas escalonadas, siendo la última más elevada para recoger la pequeña cruz de remate. No es habitual que éstas muestren decoración; sin embargo la única pieza conservada en la comarca de la Huerta de Valencia, ubicada en la parroquia de San Miguel de Burjasot, ostenta espejos de esmalte y motivos vegetales punteados con acusado deterioro por desgaste (fig.195).



Figs. 194-195. Copón. (Burjasot)

Durante el segundo tercio, las copas conservan el listel de separación con la subcopa que, en ocasiones, puede duplicarse (figs.196 y 198). La copa sigue siendo cónica recta, con tendencia a ofrecer bordes más abiertos. En las subcopas, con decoración de carácter vegetal y geométrico (figs.197 y 199), se aprecia inclinación por curvar la zona, originando, en ocasiones, perfiles abullonados (figs.198-199). La ornamentación gallonada de la subcopa del cáliz del convento de Massamagrell recoge influencias del siglo XVI (fig.197).



Figs. 196-199. Copas, segundo tercio, siglo XVII (Tavernes Blanques, Massamagrell, Picaña, Torrent)

En la última etapa, las copas se presentan cónicas, rectas y abiertas, con subcopas preferentemente bulbosas (figs. 200-202). La decoración siempre se limita a la zona inferior y se incrementa en las décadas finales con aplicaciones de botones poligonales con cristales (fig.200), o con lámina calada y repujada, de innegable composición barroca. La crestería de remate sobre el listel no suele ser frecuente, su empleo retrasa la pieza hasta finales de la centuria (fig.203).



Figs. 200-203. Copas, último tercio, siglo XVII (Torrent, Rocafort, Torrent, Benifaraig)

Del mismo modo que se ha conservado un número apreciable de piezas, también se ofrecen numerosas referencias documentales sobre esta tipología. En efecto, el inventario de la Ermita de Santa Ana de Albal, efectuado en 1627, describe, entre otros objetos de plata, un cáliz de plata dorado con los emblemas de la Pasión y la imagen de Santa Ana, con su patena³⁹⁹, otro cáliz de plata, de menor tamaño, también con emblemas de la Pasión y su patena: *un calcer de argent tot sobredaurat ab les insignies de la Passio ab la figura de Santa Ana ab sa patena* y *un altre calcer mes chic de argent ab les figures de la passio ab sa patena*⁴⁰⁰, en los que, por esta descripción, sólo se concluye que no pertenecen al grupo de cálices carentes de ornato.

6.3 CANDELEROS

Los candeleros y blandones, a la vez que solucionan el aspecto funcional de la iluminación, proporcionan a los altares el necesario esplendor indicado en las ceremonias religiosas celebradas en el interior de los templos. Es por ello que los altares se adornan con frecuencia con juegos de cruz y candeleros con diseños extraordinarios.

Aunque no se han conservado ejemplares que permitan su análisis en esta zona, es muy amplia la documentación donde se citan piezas de esta tipología, tanto para uso civil como religioso. A modo de ejemplo, sólo citar que en el Libro de Visitas Pastorales de 1635 de la parroquia de Tavernes Blanques⁴⁰¹ queda constancia de *cinco pares de candeleros de plata*. En general, solían responder a un modelo con basamento troncopiramidal o circular, vástago torneado de diferentes molduras curvas y plato superior.

³⁹⁹ La desaparición de las patenas es generalizada en todas las parroquias.

⁴⁰⁰ ACV. Protocolo de Michael Joan Garcés, 1627. Sig. 3096. 26-IV-1627. La descripción del segundo cáliz podría corresponder al de la actual iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Albal, estudiado en el apartado La platería en el siglo XVI, Cat. n. 4.

⁴⁰¹ APTB. *Libro de visitas pastorales* (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos.

6.4 CRUCES

A pesar de que la cruz procesional es uno de los objetos imprescindibles para toda parroquia, como símbolo inequívoco “de la Redención y de la victoria de Cristo contra el mal”⁴⁰², como elemento representativo en la identificación del titular y guía de los parroquianos, han sido muy escasas las cruces barrocas que han llegado a nuestros días, debido a numerosos avatares históricos, que contemplan guerras, saqueos, fundiciones, etc. En efecto, en la zona de estudio se dispone sólo de dos ejemplares, la cruz procesional del Seminario Mayor de Moncada, datada en la primera mitad del seiscientos (Cat. n.13), y la cruz procesional de la parroquia de Torrent, inscrita en la segunda mitad de esta centuria (Cat. n.14).

La tipología de las cruces procesionales del Barroco manifiesta pocos cambios estructurales con los antecesores esquemas manieristas. Sin embargo, en la primera mitad de la centuria, la decoración se irá reduciendo progresivamente, siguiendo la directriz iniciada en el último tercio del siglo XVI. La sobriedad estructural y la moderación decorativa se imponen en unas obras en las que trasciende la coyuntura de la época, tanto en el ámbito económico, que provoca la reducción de las materias primas, como en la nueva concepción artística, promovida por el rey Felipe II y respaldada por algunos eclesiásticos, como el Obispo Aliaga, quien, en las citadas disposiciones del Sínodo celebrado en 1631, impulsó una simplificación de la compleja y abundante iconografía medieval de las cruces.

La composición de la cruz del seiscientos se dispone con brazos rectos, divididos en tramos de formas variadas. Aparecen resaltes en los centros, donde se dan espejos ovales. Las extensiones de los extremos pueden estar compuestas por cabezas de querubines, enmarcados por “ces”, que recuerdan a los esquemas manieristas (fig.204). La ornamentación está dominada por los temas vegetales, ocupando casi toda la superficie (fig.205). Tan sólo el Crucificado -en el anverso-, la imagen del titular de la iglesia -en el reverso-, así como santos de devoción local en el nudo, conforman el repertorio iconográfico de las cruces barrocas⁴⁰³.

⁴⁰² Para un estudio específico sobre la simbología y los programas visuales de las cruces procesionales valencianas, véase COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales”, ob. cit., pp. 47-74; *ibidem*, “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX)”, ob. cit., p. 126, donde el autor indica que los siglos XVII y XVIII dejaron “ejemplos espléndidos de cruces procesionales en Valencia”, señalando que se adoptó un modelo muy seguido por los plateros valencianos que “con el paso del tiempo, desarrollará las formas y admitirá nueva ornamentación, pero no cambiará esencialmente la estructura”.

⁴⁰³ DABRIO GONZÁLEZ, M^a. T., “Aportación al platero Juan Bautista de Herrera” en *Laboratorio de Arte*, 23. Sevilla, 2011, pp.165-184. En él, se recogen las características barrocas de las cruces del seiscientos, a las que se ajusta la cruz del Seminario de Moncada con pequeñas variantes ornamentales.



Fig. 204. Cruz. Seminario de Moncada



Fig. 205. Cruz. Torrent

En la primera mitad de siglo se utilizan esmaltes, motivos vegetales punteados, “ces”, cabezas aladas y elementos geométricos (fig.206). Mientras que los esmaltes y los cuerpos geométricos tienden a disminuir con el avance de la centuria, la decoración vegetal carnosa y abultada, obtenida con el repujado o cincelado acusado, adquiere todo el protagonismo ornamental.

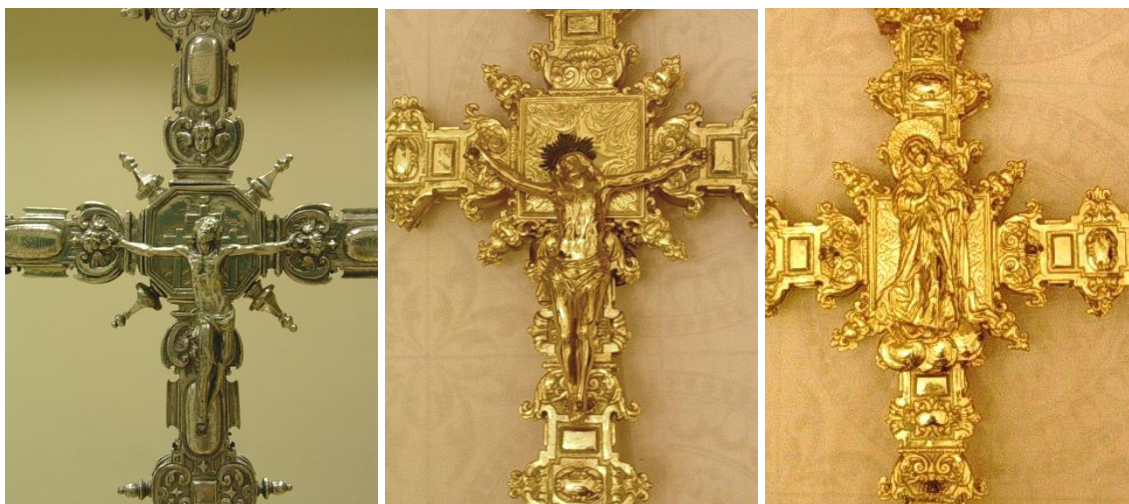


Fig. 206-207. Detalles. Seminario de Moncada y Torrent

Durante la segunda mitad de la etapa, las cruces mantienen las estructuras anteriores, con un evidente incremento de la decoración vegetal que se extiende por toda la pieza. La vegetación, de trazos ondulantes, ocupa los brazos, rodeando los reducidos elementos geométricos de cada tramo y se conforma como componente unificador del conjunto (fig.207).

La figura de Cristo crucificado se convierte en el elemento substancial de la obra y, por lo tanto, se recurre a la estética del Barroco, al concentrar la atención visual. Fruto de la concepción escénica barroca, de acusado dramatismo, se prefiere representarlo aún

vivo, en el momento de abatimiento, cuando implora “*Eloi eloi lema sabaktani*”⁴⁰⁴. En ambas cruces, la figura del Hijo de Dios muestra mirada hacia el Cielo, con expresión contenida. Los cuerpos, de líneas estilizadas y posturas sinuosas, exhiben una anatomía definida. En cambio, los cruceros tienen distinto contenido. El primero recoge las tres cruces en el monte Calvario o Gólgota, destacando la de Jesús con la cartela “*INRI*” (fig.208); en el segundo se ha optado por un fondo vegetal de líneas curvas, en consonancia con las disposiciones del Obispo Aliaga (fig.209).



Figs. 208-209. Cristo crucificado. Moncada y Torrent Fig. 210. Asunción

El anverso de la cruz de Torrent acoge la Asunción de la Virgen, advocación de la parroquia, que sigue el modelo de la Inmaculada Concepción: Virgen coronada, con las manos en el pecho, sobre la luna y nubes, recogido del Apocalipsis y muy frecuente durante todo el siglo XVII (fig. 210). La diferencia entre ambas iconografías -Asunción o Inmaculada- se vuelve complicada en ocasiones, con lo que sólo puede establecerse por la titularidad parroquial⁴⁰⁵.

La nueva concepción estilística del siglo XVII es evidente en la composición de los nudos o macollas. La abstracción en las piezas del vástago, visualizada en la geometría de las formas y volúmenes, conduce a una progresiva desaparición de las composiciones arquitectónicas de los nudos; en ellos se instala el repertorio del Manierismo tardío italiano como lenguaje ornamental⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ Dios mío, Dios mío ¿Por qué me has abandonado?, Mt, 27, 46; Mc, 15, 33. COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales”, ob. cit., pp. 50-51.

⁴⁰⁵ En torno a esta cuestión seguimos a GARCÍA MAHÍQUES, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)”, en *Ars Longa*, 6. Valencia, 1995, p. 193, quien señala que “La idea de representar la Asunción como Mujer del Apocalipsis fue importada de Flandes”, además, añade que “La propagación en España de este tipo asuncionista avanzó rápidamente desde comienzos del siglo XVI, siendo determinante para ello la unión de imagen con texto en misales y libros miniados de coro, de forma que la Mujer Apocalíptica terminó siendo en España durante este siglo imagen característica de la Asunción”.

⁴⁰⁶ VARAS RIVERO, M., “Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza”, ob. cit., p.546, en referencia al estilo de la etapa final de Francisco de Alfaro, afirma que

Durante esta etapa las macollas, nudos o manzanas suelen ser cilíndricas. El nudo de la cruz de Moncada mantiene una estructura clásica, con varios cuerpos rematados por cúpula semiesférica. La ornamentación aún presenta elementos manieristas de esmaltes, cartelas, costillas a modo de asas, perillones, espejos ovales y molduras perladas, empleadas hasta la tercera década del siglo XVII (fig.211). En cambio, en la macolla de la cruz de Torrent⁴⁰⁷, de cronología más avanzada, aunque se mantiene el mismo esquema, las proporciones clásicas han sido abandonadas y la estructura experimenta el aumento y desequilibrio de los volúmenes. El cuerpo central cilíndrico está compuesto por hornacinas aveneradas, separadas por costillas mixtilíneas. Los elementos manieristas han sido sustituidos por decoración vegetal y “ces” que invaden las molduras (fig.212).



Fig. 211 y 212. Macollas. Moncada y Torrent

Si, como ya se ha señalado, las obras conservadas en nuestra comarca han sido solamente dos; en cambio, las reseñas documentales de esta tipología son más abundantes. En este sentido, se ha localizado el acuerdo municipal para aprobar la fabricación de una cruz parroquial para la iglesia de Museros, actualmente desaparecida. Congregados, el 14 de agosto de 1600 en la casa del *Consell del lloch de Museros*, Vicent Andrés, Justicia, Joseph Bendicho, Hieroni Pelayo, Jurados, y varios *consellers* de la localidad, reconocen la necesidad de dotar a la iglesia de un ejemplar: *per quant lo dit poble de Musseros te molta necessitat de fer una creu de argent pera la esglesia del dit*

este platero había adoptado plenamente el lenguaje manierista en sus obras, y señala, con acierto, que “La ambigüedad manierista entre arquitectura y ornato se convierte desde entonces [inicios del siglo XVII] en pura convención o formulismo”. COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX), ob. cit., p.126, describe el modelo de macolla en las primeras décadas del siglo XVII como dentro de “un barroco incipiente con elementos decorativos tardo renacentistas: macolla arquitectónica “de templete” redondo de un suelo cuerpo con costillas entre cabezas de serafines, hornacinas de medio punto con veneras separadas por columnas y brazos adornados en los extremos por medallones”.

⁴⁰⁷ La macolla actual es obra del siglo XX, reconstruida a partir de antiguas fotografías.

lloch. La oportuna circunstancia de disponer de fondos suficientes en la obrería de la iglesia *en molta mes quantitat del que costara dita creu y mans de aquella*, origina la aceptación, por unanimidad, y el nombramiento de un síndico para contratar al platero más conveniente: *convenir y concordar ab un argenter aquell que mes abte sufficient y acomodantli pareixera per haver de fer la dessus dita creu*. Finalmente, fue contratado el platero valenciano Pedro Avedaño, al que se le abonarían 110 libras⁴⁰⁸.

Asimismo, figura el inventario de bienes realizado con motivo de la Visita pastoral a la parroquia de Tavernes Blanques⁴⁰⁹, en 1656, en el que se describe *una cruz de plata a la una parte la figura de la Santísima Trinidad y a la otra parte Cristo Crucificado en un bordón de madera argentado*. Posteriormente, en el de 1676, se la vuelve a citar, clasificándola como *una cruz grande de plata*. Esta cruz procesional fue realizada por el platero valenciano Simón de Toledo, como se recoge en el acta de 6 de Junio de 1643 ante el notario de Valencia Luis Pareja⁴¹⁰. La obra desapareció el 17 de octubre del año 1691, como consecuencia del robo perpetrado en las dependencias de la iglesia en el que *quitaron una corona de plata, la pechina de bautizar y una cruz de plata con la imagen de Cristo crucificado*⁴¹¹.

La brevedad de su descripción no permite intuir sus características estilísticas; no obstante, a partir de otras obras conservadas del mismo artista, se puede adivinar una composición aproximada de la de Tavernes Blanques. Así, es probable que tuviera un diseño similar a la cruz procesional de la iglesia parroquial de la Asunción de Benaguacil (fig.213), atribuida por el profesor Cots Morató a Simón de Toledo⁴¹².

⁴⁰⁸ APCCV. Protocolo Francesc Almenara. 1600. Sig. 11002. 14- VIII-1600. Firma como testigo el platero Lucas Pesquera.

⁴⁰⁹ APTB. Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos.

⁴¹⁰ APCCV. Protocolo de Luis Pareja. 1643. Sig. 1637. 6-VI-1643. Se recoge la formalización del pago a Simón de Toledo, quien recibe del Justicia del lugar, Jorge Solana, 195 libras, 40 sueldos y 9 dineros por el precio y valor del peso de una cruz de plata, de su caña de plata, del alma de madera y los tornillos de hierro: *ex pretio et valore cuiusdam crucis de pes de plata de la asta de la anima, de la anima de fusta y tornillos de ferro*.

⁴¹¹ APTB. Libro de cuenta y razón de los sensales, rentas y cabreus y administración de la Parroquial Iglesia del Lugar de Tavernas Blancas. Fol. 15. Relatado por el Vicario D. Juan Albiol.

⁴¹² COTS MORATÓ, F. de P., "Cruz procesional". Ficha 182 del Catálogo de la Exposición *La Gloria del Barroco*, ob. cit., pp. 612-13.



Fig.213. Cruz procesional de la parroquia de la Asunción de Benaguacil (Valencia)⁴¹³

6.5 CUSTODIAS

La pasión devocional hacia la exposición del Santísimo, iniciada en el siglo XIV y continuada en el XV, irá en aumento en el siglo XVI con un impulso creciente a partir del Concilio de Trento⁴¹⁴. En la segunda mitad del siglo XVII se generalizó la producción de custodias de tipo sol, alcanzando su máximo desarrollo en las últimas décadas y extendiéndose hasta el primer tercio del XVIII. Es posible que este auge fuera impulsado por la constitución de Anastasio Vives de Rocamora⁴¹⁵, en el Sínodo Diocesano de 1668, en donde se otorgaba protagonismo absoluto al ostensorio en la procesión del *Corpus Christi*, en detrimento de las imágenes utilizadas anteriormente. En efecto, en muchas de

⁴¹³ Imágenes obtenidas del Catálogo de la Exposición *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010, p. 613. Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes.

⁴¹⁴ Son numerosos los estudios, tanto generales como específicos, sobre custodias españolas, por lo que no procede ni se puede enumerar todos. Tan sólo señalar algunos destacados e ilustrativos, como la obra clásica de TRENS, M., *Las custodias españolas*, ob. cit.. HEREDIA MORENO, M^a C., “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. *Estudios de Platería*. San Eloy, 2002. Murcia, 2002, pp. 163-182, realiza un interesante estudio histórico y devocional de esta tipología; HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, ob. cit.; y el específico de las custodias toledanas analizado por CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Las custodias toledanas”, *Corpus, historia de una Presencia*. Toledo, 2003, pp. 273-285.

⁴¹⁵ Anastasio Vives de Rocamora (1661-1672), natural de Orihuela, religioso de la orden del Carmen, fue prior del convento carmelita de Valencia. Celebró sínodo en 1668. Bendijo la nueva iglesia de los jesuitas y sufragó la portada mayor y el retablo del Carmen de la Catedral de Valencia. Falleció en Onda.

las visitas pastorales, realizadas en las últimas décadas de la centuria, se insiste en la necesidad de dotar de custodias a las parroquias que aún no dispusieran de un viril para la exposición de la Sagrada Forma⁴¹⁶.

De este modo, el número de custodias del siglo XVII conservadas en la zona de investigación se incrementa con respecto al anterior, figurando un total de 11 ejemplares pertenecientes a las parroquias de Rocafort (Cat. n.15), la del Seminario de Moncada (Cat. n.16), Paiporta (Cat. n.17), La Pobla de Farnals (Cat. n.18), Meliana (Cat. n.19), Albal (Cat. n.20), Massalfassar (Cat. n.21), Museros (Cat. n.22), Vinalesa (Cat. n.23), Rocafort (Cat. n.24) y Alboraya (Cat. n.25).

Todos estas piezas pertenecen a la tipología llamada de sol -por tener el viril rodeado de rayos, en los que alternan, rectos y flameados-, diseñadas para ser transportadas por el sacerdote⁴¹⁷. Las monumentales custodias, tipo torre o templete, no han sido realizadas en esta zona, ni en esta etapa, probablemente por dos razones: por motivos económicos -la necesidad de elevadas sumas de dinero para su ejecución- y porque la Iglesia nunca ha aprobado -aunque sí lo ha consentido- el uso de andas y carrozas para el transporte de las custodias. Así, en 1624, el Papa Inocencio XIV condenó el uso de carrozas, aconsejando, aunque no imponiendo, que el Santísimo fuera llevado en manos del sacerdote. Para tal fin se realizaban las custodias de mano, de mejor portabilidad⁴¹⁸.

En la primera mitad de la centuria se ubican cuatro ejemplares. El primero, la custodia de Rocafort, es el único que ofrece una datación exacta -1640-, grabada en la pestaña; quizás obra de Agustí Roda o de Blai Roda⁴¹⁹. Ofrece una peana circular, con pestaña y dos molduras convexas, que enlazan con astil torneado de varios cuerpos

⁴¹⁶ TRENS, M., *Las custodias españolas*. ob. cit., p. 24.

⁴¹⁷ LÓPEZ CATALÁ, E., "Ostensorio" en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad*. Alicante, 2006. Valencia, 2006, p. 414, señala que "La opulencia ornamental del Barroco seicentista encontró en la tipología de la custodia portátil de sol una de sus más eficaces materializaciones incluso en obras, que como ésta (en referencia a la custodia de la iglesia parroquial de la Asunción de Santa María de Villena, Alicante), responde a unas propuestas sencillas y sin grandes alardes de riqueza material".

⁴¹⁸ Otros referentes de esta tipología, cuyo máximo desarrollo se produce en la segunda mitad del siglo XVII, se conservan en las diócesis cercanas y sus estudios se han realizado en los catálogos de las exposiciones llevadas a cabo por la *Fundación La Luz de las Imágenes*, en los que se presentan los mejores ejemplos de custodias valencianas en fichas individuales. Entre otras, hay que señalar la custodia procesional de la Iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad (Valencia), de Simó de Toledo sobre diseño de Eloi Camanyes, datada en 1624/1625, la custodia de la Catedral de Tortosa (Tarragona), realizada por Eloi Camanyes y Agustí Roda entre 1626 y 1638, y la conservada en la Iglesia de San Nicolás Obispo (Valencia), analizadas por Francisco de Paula Cots Morató, pp.129-134.

⁴¹⁹ Agustí Roda, platero valenciano, colaboró en la custodia para la Catedral de Tortosa entre 1625 y 1638; fallece en el ejercicio de 1640/1641. Para un estudio documental pormenorizado de su actividad, véase COTS MORATÓ, F.de P., "Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda", ob. cit., pp. 301-308. Este mismo autor ofrece los nombres de otros dos plateros de la ciudad con el mismo apellido: Antoni Roda, fallecido en 1606, y Blai Roda, documentado entre 1607/1637, quien, a falta de noticias más concretas, podría también estar relacionado con esta pieza.

curvos⁴²⁰. La decoración de la peana y del vástago está basada en elementos geométricos, con punteado profuso para los fondos, aunque mantiene una composición equilibrada, característica de las obras de las primeras décadas del siglo XVII. El ostensorio es un añadido del siglo XIX (fig.214).

La custodia del Seminario de Moncada guarda similitud compositiva con la de Rocafort, principalmente en la estructura de la peana y vástago⁴²¹. Ambas muestran una visual estilización por la introducción de varios nudos, lo que será recogido en algunas custodias de la etapa posterior, como la de Alboraya. El ostensorio está realizado sobre la usual composición de rayos rectos y flameados alternantes, mientras que la decoración grabada en torno al viril y las aplicaciones de vegetación, en plata, son añadidos de finales del siglo XVIII (fig. 215).

La custodia de Paiporta sigue el esquema estructural general de las piezas de astil de la primera mitad de la centuria: peana curva y vástago torneado con nudo ovoide. La decoración es sencilla: elementos geométricos de sutil punteado que combinan con aplicaciones de cabezas aladas, de plata en su color, y cristales de colores. El ostensorio sigue la composición renacentista, aceptada en el Barroco, basada en viril de un único anillo del que parten rayos rectos y flameados alternos, con cruz de remate (fig.216).

La custodia de La Pobra de Farnals (fig.217), aunque se organiza siguiendo los ritmos compositivos de las anteriores: peana circular de dos cuerpos, vástago torneado con molduras curvas, y ostensorio de viril con rayos alternantes, exhibe un elemento específico de las custodias valencianas, empleado ya en la centuria anterior y que se generaliza en la segunda mitad del siglo XVII: el prisma cuadrangular en la base del astil, decorado con cabujones de esmalte. La ornamentación de espejos pareados, esmaltes ovalados y costillas en el nudo son característicos del primer tercio de la centuria, así como la aparición de costillas de fundición para destacar el nudo y alguna moldura. El ostensorio sigue las pautas barrocas, con la incorporación de estrellas en el remate de los rayos rectos. Las aplicaciones de motivos vegetales, de plata en su color, son añadidos del siglo XIX.

⁴²⁰ El orden y posición de algunas molduras están invertidos, producto de una incorrecta actuación restauradora.

⁴²¹ Ambos ejemplares muestran una disposición de las molduras del astil diferente al tipificado en la época. Pensamos que puede deberse a una desacertada restauración, puesto que las dos han sido objeto de alteraciones en épocas posteriores. La de Rocafort, en el siglo XIX, cuando se le añadió un nuevo viril, y la de Moncada, a finales del XVIII, con añadidos decorativos y, en el XX, por una reciente restauración.



Figs. 214-217. Custodias Rocafort, Moncada, Paiporta y Pobla de Farnals

Hacia mitad de la centuria las custodias adquieren especial protagonismo. Las obras aumentan en tamaño y decoración. De este modo, se recurre a bases complejas, con formas mixtilíneas que alternan con las circulares. Algunas, como la de Meliana y Albal, se conforman con peana circular, de dos cuerpos convexos y moldura cuadrangular, inscrita en un cuadrado, con expansiones curvas en sus laterales (fig. 218).



Fig. 218. Peana. Custodia. Meliana

Los astiles siguen siendo torneados, pero con una amplia utilización de molduras curvas de diferente diseño. Predominan las de tipo jarrón, que nacen del indispensable cuerpo cuadrangular en la base del vástago (fig.219). El nudo, en ocasiones, se encuentra levemente desplazado del centro y se acompaña de otras molduras destacadas en tamaño y ornato. La decoración está basada en motivos vegetales o geométricos, grabados y

punteados, esmaltes tabicados de formas variadas: ovales, cuadrados, rectangulares, piramidales, etc., costillas y elementos de fundición sobrepuestos, principalmente costillas curvilíneas, que proliferan en los laterales de los cuerpos principales (fig.220). Los ostensorios también se tornan más complejos, mediante la concentración de anillos que motiva el empleo de doble ráfaga de rayos: una interanular y, la otra, externa, donde se aprecia el aumento del número de rayos y la ampliación del diámetro del sol.



Figs. 219-222. Custodias Meliana, Albal, Alzira, Massalfassar

Tanto la custodia de Meliana como la de Albal guardan gran semejanza con la custodia de la parroquia de Alzira, obra de Diego de Toledo, realizada en 1649⁴²² (fig.221). Esta similitud compositiva y ornamental ha permitido que se concrete la datación de ambas a mediados del siglo XVII. En cambio, la custodia de Massafalsar, aunque comparte muchas características comunes en el astil, exhibe peana circular, por lo que posiblemente sea algo más tardía, pero dentro del segundo tercio de la centuria (fig.222)⁴²³.

Partiendo del esquema generalizado de mediados de siglo, las custodias de la segunda mitad del XVII experimentan algunas modificaciones en su composición. Se prefieren las bases circulares, con una mayor elevación de las molduras. El representativo cuerpo cuadrangular tiende a desaparecer a finales de siglo. Los astiles se estilizan y los nudos en forma de jarrón predominan entre molduras curvilíneas de formas variadas. Las costillas disminuyen su presencia, limitándose a los cuerpos más destacados. En cambio,

⁴²² La peana y el astil son los elementos originales de la custodia realizada por Diego de Toledo en 1649, como así reza la inscripción del interior de la base: “DI(da)CO DE TO(le)DO ME FESIT. ANO 1649”. Diego de Toledo, activo entre 1643 y 1682, era hijo del platero Simón de Toledo, patriarca fundador de una familia de plateros valencianos, continuada por sus hijos, Diego y Simón, quienes colaboraron con él en trabajos para la Catedral de Valencia. El Ostensorio es obra del orfebre valenciano Agustín Devesa Olmos. Realizada en 1943, tras la pérdida del original en la Guerra Civil, como consta en la inscripción de la base: “SOL NUEVO DE 1943 POR DEVESA”.

⁴²³ El ostensorio de la custodia de Massalfassar fue añadido en el siglo XIX.

los perfiles de las costillas, de líneas mixtas, se complican, lo que, junto al de su tamaño, provoca un alejamiento gradual del astil. La decoración se basa en elementos vegetales grabados y punteados que flanquean a espejos pareados. Se recupera la ornamentación de hojas de cardo de líneas clásicas. Los esmaltes tienden a desaparecer, siendo sustituidos por placas de fundición, de plata en su color, o cristales de colores. Los ostensorios mantienen la composición de doble anillo, aureola interanular y sol exterior de rayos alternantes con estrellas (figs.223-226).



Figs. 223-226. Custodias. Museros, Vinalesa, Rocafort⁴²⁴ y Alboraya

6.6 HISOPOS

Algunas ceremonias requieren aspersiones litúrgicas que son ejecutadas mediante el acetre, recipiente en forma de cubo que contiene agua bendita, y el hisopo –también denominado aspersorio-; utensilio formado por un mango en cuyo extremo puede figurar un manojo de cerdas o una cabeza metálica, hueca y con orificios, con el que se esparce el agua bendita. En nuestra zona, se han mantenido dos hisopos de esta etapa, mientras que se han perdido sus respectivos acetres.

Esta tipología presenta pocas variaciones estructurales; las diferencias estriban en el tamaño, en la morfología y en la decoración de los cañones. En los modelos conservados, ambos de la primera mitad del siglo XVII -en la iglesia de Rafelbunyol (Cat. n.26) y en la de Alfafar (Cat. n.27)-, prevalecen los cuerpos de tipo abalaustrado,

⁴²⁴ La aplicación de rocallas y otras placas decorativas en la custodia de Museros se realiza en el siglo XVIII. En la de Rocafort, son añadidas guirnaldas de plata en su color en su aureola durante el siglo XIX.

divididos en dos tramos y limitados por arandelas. La decoración admite motivos vegetales y geométricos de corte clásico, dispuestas a lo largo del fuste (fig.227), o en bandas (fig.228).



Figs. 227- 228. Hisopos

A pesar de que las referencias documentales de esta tipología no son tan usuales como las de los cálices, cruces u otra clase de objetos, la posesión de estas piezas fue tan habitual como las citadas y por ello, en algunos inventarios, se puede encontrar reseñas de hisopos a los que se les cita con o sin cabellera, pero, en ningún caso, se logra una descripción más concreta de la pieza, ni tampoco se observa mención de sus acetres. De este modo, en el inventario de la ermita de Santa Ana de Albal, en 1627, se describe un mango de salpicar (hisopo) de plata de dos piezas: *un manech de salpaser de argent de dos peçes*⁴²⁵.

6.7 INCENSARIOS

Su origen deriva de las ceremonias litúrgicas del siglo VIII en las que se introduce el empleo del incienso como símbolo de rogativa y honor a Dios, influenciadas por el ritual bizantino al objeto de dignificar algunos cultos y oficios religiosos. Esta práctica requirió la introducción de dos piezas vinculadas en un mismo ceremonial, la naveta y el incensario⁴²⁶.

⁴²⁵ ACV. Protocolo de Michael Joan Garcés, 1627. Sig. 3096. 26-IV-1627.

⁴²⁶ MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., “La colección de platería del Museo franciscano de Arenas de San Pedro”, ob. cit., p. 479.

Los incensarios experimentan las mismas pautas que los hisopos; esto es, a pesar de ser un objeto habitual para el culto, no se han conservado muchos ejemplares. En nuestra zona disponemos de dos, en la parroquia de Picaña (Cat. n.28), datado en la segunda mitad de siglo XVII, y en la de Vinalesa (Cat. n.29), fechado en 1698.

Ambos reúnen características barrocas de esta tipología. Estructuralmente, en esta etapa, suelen estar compuestos por una casca semiesférica, con o sin peana, sobre la que se levanta el cuerpo de humos -también denominado sombrero, linterna o macolla-, formado por tres módulos: el inferior, de moldura convexa, el central -cilíndrico- y el superior, en forma de cúpula, apoyada en moldura. Además, las cadenas lo unen con el manípulo o prensil, pieza por la que queda sujeto. En el incensario de Rafelbunyol, diferentes molduras lisas, perladas o filetes delimitan cada una de las zonas que se yuxtaponen, creando el predominio de los volúmenes geométricos (fig.229). En cambio, el de Vinalesa, de 1698, la estructura está imbuida del movimiento barroco, por lo que las diferentes partes del objeto no acusan la diferenciación modular, sino que el perfil ondulante permite la continuidad de los volúmenes (fig.230).



Figs. 229- 230. Incensarios Rafelbunyol y Vinalesa.

La decoración, basada en elementos vegetales y geométricos en el primero, se realiza en una factura muy plana mediante el cincelado, mientras que, en el de Vinalesa, las hojas de acanto repujadas le confieren carnosidad y ocupan todo el objeto, mostrándose como pieza característica del pleno Barroco.

6.8 NAVETAS

La única naveta conservada en esta comarca ha sido la de la parroquia de Vinalesa, formando conjunto con el incensario, ambos están datados en 1698 (Cat. n.31).

Durante el período barroco las navetas no experimentan una modificación notable en su estructura. Se mantiene el cuerpo de nave en forma abarquillada, con tapa ovalada. Se alza sobre pie circular, con astil corto y troncocónico (fig.231). La decoración es de innegable temática barroca, con vegetación de cardinas de líneas sinuosas. No obstante, su ejecución cincelada, sin opciones de repujado, evita conferirle la carnosidad o el resalte propio de las obras de esta etapa (fig.232).



Figs. 231-232. Naveta. Vinalesa. 1698

La escasez de piezas de esta tipología no es óbice para comprender que todas las parroquias tuvieron, al menos, un ejemplar, indispensable para las ceremonias y ritos religiosos, y esto está confirmado en los testimonios documentales en los que se cita este tipo de objetos, como son los obtenidos en las Visitas parroquiales.

6.9 PORTAPACES

Se conservan dos portapaces barrocos, datados en la primera mitad de la centuria: el de la parroquia de Silla, fechado en 1626 (Cat. n.32), y el de Rafelbunyol, en bronce dorado (Cat. n.33).

Los portapaces barrocos, aun manteniendo la estructura arquitectónica establecida en etapas anteriores, experimentan una tendencia a su simplificación, así como al alejamiento gradual de las proporciones clásicas y la introducción de elementos decorativos de aspecto carnosos⁴²⁷. El basamento se reduce progresivamente para ser sustituido por bases de organización vegetal. El cuerpo principal, en ocasiones, presenta alerones laterales, como refuerzo visual de efecto ondulado. El remate se transforma con composiciones variadas, que pueden llegar a romper o deformar los frontones tradicionales. Los reversos se simplifican con el asa sencilla y escasa decoración.

⁴²⁷ Para un estudio pormenorizado sobre la evolución de los portapaces consúltese PEÑA VELASCO, C. de la, "El portapaz barroco en España y su evolución tipológica" en *Estudios de Platería*. San Eloy, 2004. Murcia, 2004, pp.395-416.

La ornamentación sigue una evolución similar a la de las estructuras. En el portapaz de Silla (fig.233) persisten los elementos adquiridos de etapas precedentes - fustes de *candelieri*, perillones, “ces” vegetales-, que conviven con otros nuevos -aleros curvilíneos, escenografía teatral-. En el de Rafelbunyol (fig. 234), el clasicismo de la figura de la Virgen contrasta con la primaria disposición arquitectónica y la tosquedad del desproporcionado cuerpo superior.



Figs. 233-234. Portapaces Silla y Rafelbunyol

6.10 RELICARIOS

La variedad de formato de los relicarios se mantiene. No obstante, en la zona tan sólo se ha conservado un relicario, correspondiente al tipo *Veracruz* o *Lignum Crucis*. Pertenece a la parroquia de Paiporta y está datado en la primera mitad de la centuria (Cat. n.34). Sigue el esquema de las cruces de altar, compuesto por peana circular, astil torneado y cruz (fig.235). El crucero alberga la teca, donde se custodia una partícula de la Cruz Sagrada. La cruz, de brazos rectos y perímetro moldurado, se decora con sencillos motivos vegetales de diseño ondulante. Los remates se realizan con adornos vegetales, tomados de modelos de finales del siglo XVI (fig.236).



Figs. 235-236. *Lignum Crucis*. Paiporta

A pesar de carecer del número de piezas conveniente para un análisis de grupo, sorprende, en cambio, que las referencias documentales sobre relicarios sean tan abundantes. Figuran, con frecuencia, en inventarios, tanto en el ámbito particular como en el de parroquias y otros edificios religiosos. Lamentablemente, sus reseñas son austeras y con pocos detalles descriptivos, por lo que no permite identificar las obras o relacionarlas con algunas de las existentes. De este modo, en 1627, encontramos la referencia de un relicario de plata, con peana y cruz con la imagen de Santa Ana grabada, conteniendo cinco reliquias de santos en tecas protegidas por cristal en la relación de bienes de la ermita de Santa Ana de Albal: *un reliquiari de argent ab sa peanya y una creueta de argent ab una imatge de Santa Ana gravada ab cinch reliquies de Sants ab cristat*⁴²⁸.

6.11 OTRAS TIPOLOGÍAS

La diversidad tipológica de los objetos de plata, civiles y religiosos, fue tan amplia durante el siglo XVII como en la centuria anterior. La posesión de objetos realizados en plata otorgaba a su propietario distinción en una sociedad claramente definida por su nivel de riqueza, siendo, además, un modo de inversión sólida⁴²⁹.

⁴²⁸ ACV. Protocolo de Michael Joan Garces, 1627. Sig. 3096. 26-IV-1627.

⁴²⁹ Desde hace varios años el estudio de la plata civil está ampliamente desarrollado entre los investigadores, quienes se han centrado en parcelas específicas de esta tipología. Así, entre otros ejemplos resultan muy ilustrativos los trabajos de ARBETETA MIRA, L., "Plata al servicio real: la mesa de Felipe II" en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004, pp.59-80, quien detalla con precisión una variada tipología y la funcionalidad de las piezas de las vajillas destinadas a las clases poderosas. En el campo de la joyería destacan los estudios de ARANDA HUETE, A., "Las Joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica", ob. cit.. *Ibidem*, "Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV" en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007. ARBETETA MIRA, L., "Las joyas de la Virgen de la Almudena" en *Estudios de platería. San Eloy*, 2008. Murcia, 2008, pp.55-70.

En el ámbito eclesiástico, son elocuentes los inventarios de las parroquias para comprender la importancia de los objetos de plata. En este sentido, se ha obtenido el Inventario de la ermita de Santa Ana de Albal, en el que destacan representaciones de corderos –*Agnus Dei*- que se acompañaban de imágenes del crucifijo, de la faz de Cristo, o de la Virgen Concepción con San Vicente Ferrer, con San Francisco o con San Jerónimo: *uns agnus guarnits de argent ab les figures de un crucifici a la una part y a la altra la fas de Christo, unes altres agnus ab la imatge de la Concepcio y Sent Vicent Ferrer de argent, uns agnus de argent ab la figura de la Concepcio y sent Francesc, uns agnus chic de argent ab la figura de Nostra Senyora y Sent Hieronomy*. Por otro lado, se hace mención de 14 ofrendas, señaladas como *presentalla de planya de argent* de diversas formas, entre las que figuran representaciones masculinas o femeninas, en forma de ojos, e, incluso, de un pie derecho o un pecho -*mamella*-; en algunas aparece inscrito el nombre del oferente, en otras contienen imágenes, como la de Nuestra Señora, Jesucristo y Santa Ana. Se cita, además, una lámpara -*llantia de argent*-, ofrecida por doña Hieronyma Castellví y de Penyarroja, así como una pequeña cuchara y un jarro: *una cullereta de argent per al calis aministrat la aygua y un picher chic de argent*⁴³⁰.

Por otro lado, los Libros de Visitas, resultado de las inspecciones periódicas ejercidas en las parroquias, han proporcionado algunos datos interesantes. Así, se han localizado varias visitas del siglo XVII a la iglesia de Tavernes Blanques donde, entre otros objetos de plata, se relacionan *cinco pares de candeleros de plata y una pechina para bautizar*, en 1635. En la visita de 1656, se alude a *un vaso de plata para purificarse los dedos el sacerdote quando administra el Sacramento de la Eucaristía y un dosel de plata para poner el Santísimo Sacramento quando está presente*⁴³¹.

De notable interés son las visitas parroquiales realizadas en 1699 por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí a todas las parroquias de la comarca de la Huerta. En octubre visita Alboraya, Almasera, Foios, Meliana, Albalat del Sorells, Massamagrell, la Puebla de Farnals, Massalfassar, Albuixech y Rafelbunyol, mientras que, entre el 17 y 25 de noviembre, realiza las de Carpesa, Borbotó, Bon Repos y Mirambell, el Puig, Moncada, Alfara, Benifaraig y Massarojos, por lo que tenemos, de forma detallada, una valiosa información sobre la composición de los bienes de estas iglesias en el siglo XVII⁴³².

Sin duda, las piezas comunes a todas las iglesias eran los cálices, custodias -denominadas, entonces, viriles-, cruces procesionales, crismas, copones -llamados globos-, incensarios y navetas. Sin embargo, no todas disponían de objetos básicos como pechinas, portapaces, hisopos, lámparas, blandones o relicarios de *Lignum Crucis*. Las más favorecidas, no obstante, presentaban piezas como braseros, fuentes, vasos para la

⁴³⁰ ACV. Protocolo de Michael Joan Garces, 1627. Sig. 3096. 26-IV-1627. Inventario de la ermita de Santa Ana de Albal.

⁴³¹ APTB Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos.

⁴³² ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí entre el 16 de octubre y 25 de noviembre de 1699.

limpieza de los dedos o imágenes de plata en bulto redondo. Con relación a los ajuares de la Virgen de Agosto, sólo se mencionan en los bienes de siete parroquias de la comarca, si bien ninguno se describe completo: Albalat dels Sorells, Alboraya, Foios, Meliana, Massamagrell, Borbotó y Benifaraig. Ninguno se ha conservado.

Hay que destacar el registro de enseres de la parroquia de Alboraya⁴³³, en el que se describe un amplio ajuar del que tan sólo, actualmente, se conservan la arqueta y la custodia. Así se relaciona: *Un globo de plata pequeño con su bolsa para administrar los Sacramentos de la Eucaristia y Extremaunción a los enfermos que viven fuera del lugar en las alquerías. Unas crismas de plata con tres vasos de lo mismo en que estan custodiados los Santos Oleos. Una concha eo pechina de plata para bautizar. Un caliz de plata sobredorado de hechura antigua con su patena de lo mismo. Otro caliz de plata sobredorado con su patena de lo mismo y pie de bronce. Una campanita de plata. Una cruz grande de plata para las procesiones. Una cruz de plata con reliquia del Santo Lignum Crucis. Un hysopo con el mango de plata. Un incensario de plata con su manecilla de lo mismo. Una corona de plata que la tiene la imagen de Nuestra Señora sobre la cabeza. Dos blandoncillos de plata. Dos vinageras de plata. Una salva de plata. Un portapaz de plata. Seis blandoncillos de plata. Cinco lámparas de plata. Una fuente de plata.*

Los enseres de la iglesia parroquial de Almassera, en el inventario de plata de 1699 eran apreciables⁴³⁴; de este modo se alude a *una arquilla de oja de lata que segun se dize en las visitas pasadas que refieren algunos autores es la que llevaba el cura de Alboraya las dos formas quando sucedió el milagro del Smo. Sacramento*⁴³⁵. *Un globo de plata sobredorado para tener las formas. Un pie en viril de plata con pie de bronce sobredorado todo. Un viril más pequeño para dentro del Sagrario. Un portapaz de plata. Unas chrismas y pechina de plata. Una lámpara de plata. Un plato de plata. Un brasero de plata con sus pies de bronce sobredorados. Una cruz grande de plata para las procesiones. Un incensario de plata sin su cuchara y maneta. Tres calices dorados las copas de plata y los pies de bronce. Una corona de plata.* Sólo se ha conservado la arquilla de latón y el portapaz del siglo XVI.

La iglesia de Foios muestra un ajuar importante en su correspondiente visita⁴³⁶, del que no se conserva ninguna pieza: *Una custodia de plata sobredorada con 2 angelitos colaterales arrodillados sobre 2 cornucopias de lo mismo. Un globo de plata sobredorado por dentro y por fuera para custodiar las formas de la Comunión. Otro globo pequeño de plata sobredorada. 2 vasos para los oleos de Santo Bautismo dentro de*

⁴³³ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Alboraya. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 16-X-1699, p. 210.

⁴³⁴ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Almassera. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 17-X-1699, p. 241.

⁴³⁵ Actualmente se venera como reliquia. No se ha incluido en el catálogo de piezas por no presentar elementos decorativos.

⁴³⁶ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Foios. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 18-X-1699, pp. 282v, 283 y 283v.

una arquilla de plata. Otro vaso en que están los Santo Oleos infirmorum tambien con su arquilla de plata y una cruz de lo mismo por definicion. Una cruz de plata blanca con Lignum Crucis con su pie de lo mismo de mas de dos palmos de alta. Otra cruz de plata pequeña para conjurar. 3 calices de plata sobredorados con sus patenas de lo mismo. Una cruz grande de plata blanca con algunos esmaltes y dorada con un Santo Christo de plata para las procesiones. Una vinagera de plata con su platillo. 6 candeleros eo blandones de plata medianos para el servicio del altar Mayor. 2 bujías de plata y 4 peveteras de lo mismo. Una fuente grande de plata con las orillas de plata con San Bartolome en medio de medio relieve dorado. 3 portapaces, 2 pequeñas y una mas grande. Un incensario con naveta y cuchara de plata. Un vaso de plata para purificar los dedos. Un hisopo de plata. Un brasero de plata sobredorado parte con su copa. Una lampara de plata que costo 86 libras y diola el Canonigo Joan Bautista Ruiz Rector que fue de esta Parroquia.

La parroquia de Meliana también gozó de un patrimonio de plata amplio, como se recoge en su visita⁴³⁷, del que sólo se conserva un portapaz de plata: *Un viril nuevo de pie de bronce con algunas piecitas de plata por haverse deshecho el viejo. Un globo de plata sobredorado por dentro y por fuera. Una cruz grande de plata sobredorada para las procesiones. Otra cruz de plata que a la una parte esta una pasta de agnus y a la otra parte un Smo. Xristo. Dos calices, el uno de plata y el otro con el pie de bronce sobredorado. Dos bujías de plata nuevas. Un incensario con su naveta y cuchara de plata. Un hisopo de plata. Unas crismas de plata. Un vaso de plata con el qual esta el Santo Oleo. Dos lamparas grandes de plata, dos vinageras y un platillo de plata. Una portapaz de plata. Dos portapaces de bronce antiguas. Varios candeleros y cruces de bronce. Una custodia para llevar el viril en las procesiones.*

Del mismo modo, el inventario de la iglesia de Albalat dels Sorells⁴³⁸ fue bastante variado y rico, aunque tampoco ha subsistido ninguna de sus piezas: *una Custodia de plata dorada. Dos globos de plata dorados. Una cruz de plata con su pie donde esta un pedazo de Lignum Crucis con su imagen del Sto. Xristo. Un caliz de plata con su patena de plata muy viejo. Un caliz de pie de bronce con su patena muy antiguo. Un incensario de plata con su cuchara y naveta de lo mismo. Un hisopo con su mango de plata muy viejo. Unas crismas de plata para los Santos Oleos. Una concha de plata para bautizar. Una imagen de san Jaime de plata. Una portapaz de plata. Una corona grande de plata dorada y engastada en ella doze piedras que sirve para la imagen de Nuestra*

⁴³⁷ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Meliana. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 21-X-1699, p. 327v. En este mismo informe se recoge (p. 389) la certificación de que Bautista Ruis, labrador de Meliana, y su mujer Monserrat, realizan *un viril grande para el Santísimo Sacramento* y una lámpara de plata para el altar Mayor, además de contribuir con otros gastos para la fábrica de la iglesia de esta localidad. Lamentablemente, esta información no guarda relación con la custodia actual, que fue entregada a la parroquia tras la guerra civil, proveniente de los bienes incautados y no reclamados, al haber sido destruida la antigua custodia por facciones republicanas al inicio de la contienda.

⁴³⁸ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Albalat dels Sorells. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 24-X-1699, p. 374v.

Señora. Otra corona de plata con tres piedras en ella para el Niño Jesus. Dos vinageras de plata con salva de lo mismo.

La relación de bienes de la parroquia de Massamagrell⁴³⁹ refleja la riqueza de la que gozó, pero no ha perdurado ninguno de ellos: *Una custodia de plata sobredorada con el viril de lo mismo. Un globo de plata sobredorado. Un rectoral de plata sobredorado. Una cruz de plata con reliquia del santo Lignum Crucis. Una cruz grande de plata para las procesiones. Un vaso de plata en que esta custodiado el Sto Oleo infirmorum. Dos crismas de plata. Una concha eo pechina de plata para bautizar. Un caliz de plata con patena. Dos calices de plata con pie de bronce. Un incensario con su naveta y cuchara. Hisopo de plata, una portapaz de plata, una portapaz de bronce. Vinageras, corona de plata de San Juan.*

En algunas poblaciones las pertenencias son muy escasas, con apenas los objetos más básicos para el culto. Así en La Pobra de Farnals⁴⁴⁰ se cita *un caliz de plata con la patena sobredorada por dentro. Una portapaz de bronce*. En cambio, no se hace mención de la custodia de mano existente, a pesar de estar datada en la segunda mitad del seicientos. En Massalfassar⁴⁴¹ se alude a *un caliz de plata dorado con su patena de lo mismo sobredorada. Una portapaz de bronce*, y en Albuixech⁴⁴² *un caliz de plata dorado con su patena de lo mismo sobredorada. Una corona de plata guarnecida con diferentes piedras para Nuestra Señora. Otra corona de plata para el Niño Jesús*. Ninguno de estos objetos se conserva actualmente.

La parroquia de Rafelbuñol⁴⁴³ presenta un inventario más amplio y un número importante de obras preservadas⁴⁴⁴, como la cruz procesional de plata sobredorada del siglo XV; el *Lignum Crucis* de 1568; el hisopo, los dos portapaces, el de plata del siglo XVI y el de bronce del XVII; la pechina para los bautizos, de 1601. De este modo, se relaciona: *un viril de plata sobredorado. Un globo de plata sobredorado con el pie de bronce tambien dorado. Una cruz grande de plata sobredorada con su asta de madera para las procesiones. Una cruz de plata sobredorada con reliquia del santo Lignum Crucis. Un incensario de plata con su manecilla y cuchara de lo mismo. Una portapaz de plata. Una portapaz de azofar. Un hisopo de plata. Una vinagera de plata*

⁴³⁹ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Massamagrell. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 28-X-1699, p. 335v.

⁴⁴⁰ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a La Pobra de Farnals. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 28-X-1699, p. 340.

⁴⁴¹ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Massalfassar. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 28-X-1699, p. 344v.

⁴⁴² ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Albuixech. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 28-X-1699, p. 346v.

⁴⁴³ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Rafelbuñol. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 30-X-1699, p. 371.

⁴⁴⁴ Siguiendo a Salvador García Llopis, cronista de la localidad, la razón de la conservación de las obras se debe a que, durante el conflicto civil, algunos feligreses se adelantaron a las hordas republicanas y ocultaron, aun a riesgo de sus integridades, las piezas más antiguas. Algunas quedaron enterradas en un pajar durante los tres años que duró la contienda -1936/1939-.

sobredorada. Dos pebeteras de plata. Un relicario grande de plata con una lamina de san Joseph ab una parte y a la otra una lamina de San Antonio Abad. Una cruz pequeña de plata. Una imagen de San Antonio Abad de mazoneria con cayado, campanilla y corona de plata. Tres vasos de plata de santos Oleos. Una pechina de plata para bautizar. Dos calices de plata sobredorados con sus patenas sobredoradas y los pies de bronce.

En la relación de la parroquia de Carpesa⁴⁴⁵ se citan varios objetos, que ninguno ha perdurado. Tampoco se nombra la aureola ni la media luna, datadas en 1695: *Un viril de plata sobredorado. Un globo de plata sobredorado. Dos crismas de plata para los santos oleos y el otro para el Sto Oleo infirmorum. Una concha de plata para bautizar. Cuatro pebeteras de plata. Seis candeleros de plata. Dos calices con sus patenas de plata y el uno sobredorado. Un hisopo con el puño de plata. Una diadema de plata para el Stmo Xristo. Una cruz grande de plata para las procesiones. Una cruz pequeña de plata sobredorada con el Lignum Crucis.*

En la parroquia de Borbotó⁴⁴⁶ se describe un inventario mediano con las piezas más habituales, de las que no se ha conservado ninguna: *Un viril de plata sobredorado con dos angelitos colaterales sobre dos cornucopias de lo mismo. Dos calices de plata con sus patenas. Un globo de plata sobredorado. Una cruz grande de plata. Dos vinajeras. Una cruz pequeña de plata con el Lignum Crucis. Un incensario con naveta y cuchara de plata. Una corona de plata para Nuestra señora de agosto. Un hisopo con mango de plata. Un portapaz de plata, crisma, concha .dos candeleros y pebeteras.*

Del mismo modo ocurre en el inventario de Bon Repós i Mirambell⁴⁴⁷ con objetos usuales como *un viril de plata con pie de bronce. Un globo de bronce dorado. Una cruz de plata con la reliquia del Lignum Crucis. Incensario con naveta y cuchara de plata. Crismas de plata. Una cruz grande de christal con remates de plata. Una pechina de plata. Dos calices de plata y uno dorado. Un hisopo de plata, una urna de plata de copello. Una custodia de lo mismo.*

Es amplio el inventario de la parroquia de Moncada⁴⁴⁸, donde se da una relación de *un viril de plata con pie de bronce. Globo, calices de plata con patenas, concha, crismas, naveta, cruz grande de plata, blandones, vinajeras, hisopo, lámpara, portapaz de plata, relicario de plata sobredorada con relieves de coral. Coronas de plata. En*

⁴⁴⁵ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Carpesa. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 17-XI-1699, p. 392v.

⁴⁴⁶ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Borbotó. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 19-XI-1699, p. 415.

⁴⁴⁷ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Bon Repós i Mirambell. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 20-XI-1699, p. 448v.

⁴⁴⁸ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Moncada. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 23-XI-1699, p. 608.

cambio, en la visita a la parroquial de Alfara del Patriarca⁴⁴⁹ consta un inventario modesto con objetos como *una custodia de plata sobredorada con el pie de bronce sobredorado. Un caliz de plata con su patena de lo mismo. Una cruz de plata con reliquias de Lignum Crucis. Globo de plata. Incensario de plata con su navecilla y cuchara, crismeras de plata y cajuela de lo mismo. Portapaces, el uno de plata y el otro de latón, diadema de plata de San Vicente Ferrer*. De todos ellos solo se ha conservado el *Lignum Crucis* y el portapaz de plata, ambos del siglo XVI.

Por último, la parroquia de Benifaraig⁴⁵⁰ presenta un inventario mediano, del que ha perdurado un cáliz, que puede ser el descrito como *un caliz con el pie de plata con la copa y patena de oro, el qual dio a esta iglesia D. Crespino Cerda, presbitero*. El resto de objetos relacionados no han llegado a nuestros días: *una custodia de plata sobredorada. Un globo de plata sobredorado. Otro caliz sobredorado de plata con su patena. Una ostiaria de plata. Campanilla de plata, una vinajera, una salvilla, incensario, navecilla y cuchara. Reliquia del Lignum Crucis en un vasso de vidrio. Pebetera, corona de plata para Sta M^a Magdalena, portapaz de plata. Corona y diadema de plata para Nuestra Señora de Agosto*.

7. Marcas

Este siglo se caracteriza por la escasez de obras marcadas valencianas, lo que impide una correcta aproximación a los artífices y a sus obras⁴⁵¹. Son varias las causas que contribuyeron a la contención del marcaje; la principal, sin duda, fue la económica, pues esta acción significaba un desembolso gravoso para el propio platero, que no gozaba de un amplio margen entre el precio del material y el trabajo de la obra. Por diversas circunstancias, se propició la producción de obras de bronce en piezas que tradicionalmente se habían realizado en plata y, por lo tanto, no requerían su certificación de calidad.

En nuestro estudio encontramos que de 35 piezas, sólo una obra, la custodia de Rocafort, presenta la marca del platero -RODA- (fig.237) y la fecha -1640- (fig.238),

⁴⁴⁹ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Alfara del Patriarca. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 25-XI-1699, p. 634v.

⁴⁵⁰ ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Visitas realizadas por el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Visita a Benifaraig. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 25-XI-1699, p. 634v.

⁴⁵¹ La tendencia en gran parte de las platerías españolas durante los dos primeros tercios del siglo XVII es la escasez de marcas en las obras. SANZ SERRANO, M^a J., “Marcaje y falsificaciones”, ob. cit., p. 94, señala, de modo inequívoco, que el marcaje en los dos primeros tercios de esta centuria, coincidentes con el llamado periodo manierista, destaca porque “las marcas brillan por su ausencia”, observando que en el último tercio “las marcas son poco abundantes, pero existen”. En cambio, el profesor CRUZ VALDOVINOS, J.M., “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *Boletín del Museo e Instituto de Camón Aznar*, n. 11-12. Zaragoza, 1983, pp.5-20, no mantiene este criterio para la platería madrileña o la toledana, donde asegura que el marcaje no decayó en este período.

aunque carece de la marca de localidad o contraste, corroborando la generalización de ausencia de marcas.



Fig. 237. Marca de platero Fig. 238. Datación

En la Corona de Aragón, durante el siglo XVII, no fue preceptivo el triple marcaje, obligado en Castilla. La relajación en el control de la calidad de las piezas es evidente en una sociedad económicamente debilitada. Muchas obras surgían de la fundición de otras antiguas con garantía de calidad, por lo que se evitaba la marca oficial y, con ello, el pago del correspondiente gravamen.

Si la falta de marcaje es muy frecuente en las piezas de este siglo en el centro platero de Valencia, las leyendas alusivas al propietario o al donante adquieren cierta importancia. En efecto, disponemos de cuatro piezas que recogen inscripciones de sus propietarios o de los donantes. La aureola de Carpesa (fig.239) muestra el epígrafe en un lugar preferente, bordeando la representación del Pelícano en el círculo interior, lo que implica la importancia del donante y su intención de destacar. Las otras dos inscripciones se encuentran en los bordes de las pestañas de los cálices del Convento de Massamagrell (fig.240) y en el de Torrent (fig.241). Asimismo, el hisopo conservado en Rafelbunyol recoge en su base una sencilla inscripción: “Pedro Rodrigo”, probablemente en referencia a la persona que hizo la donación.



Fig.239. Aureola. Carpesa Fig.240. Cáliz. Massamagrell Fig.241. Cáliz. Torrent

El desarrollo de la heráldica y la importancia del linaje también están presentes en esta centuria. De este modo, algunas piezas están adornadas con escudos nobiliarios, llamados señales *-senyals-* en la documentación, que permitían reconocer al donante. En nuestra zona aparecen ejemplos de heráldica en un cáliz de Torrent (fig.242), en las

custodias de Meliana (figs. 243-244) y en la de Moncada, con el escudo nobiliario de la familia Vilaragut (fig. 245).



Figs. 242-245 Escudos

Para concluir, señalar que la burilada, por la que se advertía de la prueba de calidad del material empleado, tan sólo figura en el copón de la parroquia de Burjasot (fig.246), lo que indica que este requisito tampoco era frecuente, debido a la reutilización de plata de la fundición de piezas antiguas, cuya legitimidad ya estaba probada.

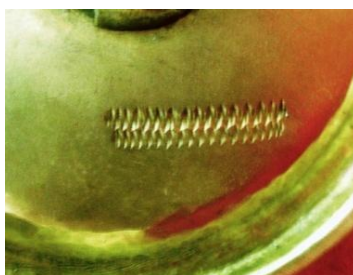


Fig. 246. Burilada

CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLO XVII

N. 1

AUREOLA



TÍTULO: AUREOLA DE LA VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

DATACIÓN: S. XVII. 1695

MATERIAL: Plata. Cristales tallados

TÉCNICAS: Repujado. Cincelado. Engastado

AUTOR: Anónimo

MEDIDAS: 60 cm

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Inscripción en el círculo: "EUSEVIA CARRASCO·I Ð SORNI·ME FECIT". "AÑO 1695"

UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén

DESCRIPCIÓN: Aureola para la Virgen de la Asunción de plata en su color. Realizada en 1695, como consta en cartela: "Año 1695". Recoge características plenamente barrocas, tanto en los elementos compositivos como en los decorativos.

Exhibe forma circular con círculo interior, desplazado del centro, decorado con el Pelicano -símbolo de Jesucristo-, la palmera⁴⁵² y el ciprés⁴⁵³ -símbolos marianos-, tomados del Antiguo Testamento, del Cantar de los Cantares. Figura, además, una inscripción con el nombre del comitente, rodeada por cenefa grabada de roleos vegetales (lám. a).

Del centro de la aureola surgen doce rayos biselados que finalizan en estrellas de ocho puntas, con cristales de colores engastados en sus centros. El resto de la superficie se encuentra ornamentada por una profusa y carnosa decoración de elementos vegetales y florales formando composiciones simétricas (lám. b).



Lám. a. Detalle. Círculo interior



Lám. b. Detalle. Rayos

⁴⁵² Cantar 7:7: *Tu estatura es semejante a la palmera, Y tus pechos a los racimos.* 7:8 *Yo dije: Subiré a la palmera, Asiré sus ramas. Deja que tus pechos sean como racimos de vid, Y el olor de tu boca como de manzanas.*

⁴⁵³ Cantar 1,17: *Las vigas de nuestra casa son de cedro, Y de ciprés los artesonados.*

N. 2

CÁLIZ



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁵⁴
DATACIÓN: Primer tercio S. XVII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Torneado. Picado de lustre
MEDIDAS: 26 x 15 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada de rasgos propios del estilo barroco del primer tercio del seiscientos, de proporciones medidas en su estructura y decoración.

⁴⁵⁴ Pieza nº 46.14.244-001-0036 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

La peana circular, de escasa elevación, se compone de pestaña lisa, moldura convexa y anillo plano (lám.a). Las dos últimas se decoran con motivos grabados de tornapuntas, espejos y rombos, de composición armoniosa y simétrica, sobre fondo picado de lustre que le ofrece policromía. El astil se realiza con el protagonismo de dos molduras: una cilíndrica, en la zona inferior, y el nudo, en forma de jarrón alargado con toro superior pronunciado. Finaliza con cuello troncocónico entre arandelas. La decoración se aplica en el cilindro, nudo y toro, siguiendo los mismos motivos de la peana (lám.b). La copa cónica presenta subcopa, estrecha y bulbosa, con listel de remate (lám.c). La decoración en la subcopa continúa el esquema de la peana (lam.d).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



Lám. d. Detalle



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Primer tercio S.XVII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Torneado

MEDIDAS: 24,5 x 15 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALDAYA. Iglesia parroquial de la Anunciación de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada con características del primer tercio del siglo XVII, codificadas en la Corte de Felipe III.

Presenta ancha y casi plana peana circular con tres zonas: pestaña amplia, de sección recta, moldura convexa no muy elevada, filete llano y gollete rehundido (lám.a). La moldura principal, de escasa elevación, se decora con cuatro cabujones ovalados y fina decoración grabada, a base de “ces” encontradas y punteado de gran calidad y armonía ornamental (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



Lám. c. Astil

El astil se compone de varias molduras destacando, en su base, un tambor cilíndrico, estrecha escocia, nudo de jarrón con toro superior pronunciado y cuello torneado entre arandelas. La decoración del astil se centra en el tambor y el nudo, realizada por grabados de “ces” confrontradas en el cilindro y elementos florales punteados en el nudo (lám.c).



Lám. d. Copa



Lám. e. Detalle. Subcopa

La copa cónica (lám.d) muestra la subcopa ornamentada con espejos lisos, flanqueados por ornamentación vegetal punteada y con estrecho listel divisor de la zona superior (lám.e).

N. 4

CÁLIZ



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Repujado

MEDIDAS: 23 x 13 x 8,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la peana: “DIOLO Đ LIMOSNA INES BELLOT AL CONBENTO Đ CAPUCHINOS Đ BIAR”

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Biar (Alicante)

DESCRIPCIÓN: Cáliz en plata dorada, con características arcaicas, de finales del siglo XVI (la estructura de la peana y la composición de la subcopa), combinadas con decoración barroca.

Exhibe peana circular con pestaña plana (lám.a), en la que se encuentra la inscripción de la donante con grafía barroca (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Inscripción. Detalle

La moldura principal de cuarto bocel se adorna con elementos grabados de espejos circulares entre tornapuntas vegetales gruesos (lam.c) y composiciones de frutas usuales en el barroco. Finaliza con moldura plana y lisa que deriva de las estructuras de finales del siglo XVI y primer tercio del XVII (lám.d).



Lám. c. Peana. Detalle



Lám. d. Peana. Detalle

El astil, de proporciones cortas, se inicia con un tambor cilíndrico entre arandelas (lám.e). Le sigue un nudo periforme achatado, con hojas grabadas (lám.f) y finaliza con cuello entre arandelas.



Lám. e. Astil



Lám. f. Nudo

La copa, acampanada ligeramente (lám.g), exhibe una subcopa decorada con gallones moldurados, que recuerda a las piezas del primer cuarto del siglo XVI, y se remata con listel sencillo (lám.h).



Lám. g. Copa



Lám. h. Subcopa

N. 5

CÁLIZ



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro

TÉCNICAS: Plateado. Torneado. Cincelado. Dorado

MEDIDAS: 27 x 14,5 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: TAVERNES BLANQUES. Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color de estructura típicamente purista, usual en el siglo XVII. Se prolongó durante la centuria del dieciocho⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ APTB. Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos. s/f. A pesar de que en la visita de 1635 se especifica, en la sección de Descargos, que se “debe 26 libras del encargo por el coste de un cáliz de plata dorado con el pie de bronce”, no podemos afirmar que se trata de este mismo ejemplar, cuyo modelo goza de amplia cronología y pequeñas variantes estilísticas.

Sobre la peana circular, conformada por molduras convexas de escasa elevación (lám.a), se alza un vástago torneado, con cilindro entre arandelas en la base y nudo de jarrón con toro superior (lám.b). La copa de plata dorada, de perfil ligeramente acampanado, presenta doble listel en su tercio inferior, delimitando la subcopa de plata en su color (lám. c). Carece de ornato, excepto una sencilla cruz grabada en la base (lám.d).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



Lám. d. Detalle. Cruz



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁵⁶
DATACIÓN: S. XVII. 1674
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Grabado. Torneado. Repujado. Picado de lustre
MEDIDAS: 26 x 15 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Frustras, en el interior de la base
INSCRIPCIONES: En la base: "ESTE CÁLIZ DIO MOSSEN MA.GALINDO, Bº A LA ERMITA DE S.ROQVE SN ANº IS. BAR.ª AÑO.1674"
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada, de la segunda mitad del siglo XVII con características barrocas en estructura y decoración.

⁴⁵⁶ Pieza nº 46.14.244-001-0037 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

La peana circular, con pestaña y listel, se encuentra dividida en dos zonas, moldura convexa y anillo superior plano, separadas por listel. La decoración, basada en repetitivas composiciones de carnosas hojas de acanto y espejos, se distribuye formando cenefas repujadas de elevado claroscuro (lám.a). El astil torneado sigue el esquema barroco habitual del siglo XVII de moldura cilíndrica, nudo de jarrón con toro superior y cuello troncocónico entre arandelas (lám.b). La ornamentación, grabada de motivos vegetales, se dispone en las principales molduras (lám.c). La copa, cónica y recta, muestra subcopa bulbosa, delimitada por listel pronunciado y decoración cincelada de tornapuntas, dispuestos a modo de cenefa (lám.d).



Lám. a. Peana

Lám. b. Astil

Lám. c. Detalle

Lám.d.Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁵⁷

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVII

MATERIAL: Plata. Oro. Cristales tallados

TÉCNICAS: Dorado. Grabado. Cincelado. Engastado. Repujado.

MEDIDAS: 30 x 16 x 10 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el nudo, escudo nobiliario sin identificar.

UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada del segundo tercio del siglo XVII con características barrocas y profusa ornamentación.

La peana circular se divide en tres zonas con molduras convexas de progresiva elevación y separadas por listeles lisos. La decoración, basada en hojas de acanto, en las

⁴⁵⁷ Pieza nº 46.14.244-001-0035 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

dos primeras molduras, y cartelas entre tornapuntas, en la superior, se realiza mediante cenefas repujadas, de elevado claroscuro, y cristales engarzados de colores, verde y rojo (lám.a). El astil torneado sigue el esquema barroco del siglo XVII con moldura cilíndrica, nudo de jarrón con toro superior y cuello troncocónico entre arandelas. La decoración, basada en sutiles grabados de motivos vegetales y geométricos, se dispone en zonas concretas, destacando un escudo nobiliario, en el centro del nudo (lám.b). La copa, cónica, muestra subcopa bulbosa, delimitada por listel de perfil curvo y decoración grabada de elementos vegetales, con cristales tallados engarzados, de los que se han perdido dos (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁵⁸

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVII

MATERIAL: Bronce. Plata Oro

TÉCNICAS: Plateado. Torneado. Cincelado. Dorado

MEDIDAS: 25 x 14 x 8,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: PICAÑA. Iglesia parroquial de Montserrat

DESCRIPCIÓN: Cáliz con pie de bronce plateado, copa de plata y plata dorada, de tipología purista desornamentada, frecuente en el siglo XVII.

⁴⁵⁸ Pieza nº 46.14.193-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/04/2012.

La peana circular está compuesta por pestaña lisa, moldura central convexa y moldura superior levemente curva (lám.a). El astil torneado se habilita con moldura cilíndrica entre arandelas, nudo periforme invertido y molduras curvas en el cuello (lám. b). La copa, de plata dorada y cónica, presenta subcopa bulbosa, de plata en su color, con doble listel de remate. (lám c). Carece de elementos decorativos.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa

N. 9

CÁLIZ



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁵⁹

DATACIÓN: Finales S.XVII- Primera mitad S.XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado

MEDIDAS: 24 x 13 x 8,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estructura purista, de plata blanca y copa de plata dorada, que deriva de los modelos puristas, cuya característica principal es la ausencia de ornato y primacía de los volúmenes. Esta tipología perdura a lo largo de las centurias sin apenas

⁴⁵⁹ Pieza nº 46.13.216-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

variantes. Éstas pueden darse en el nudo, en la subcopa o en la altura de las molduras de la peana.

La peana circular está compuesta de pestaña lisa y molduras convexas no muy elevadas (lám.a). El astil torneado se habilita con moldura cilíndrica entre arandelas, en su base, nudo periforme invertido y molduras curvas en el cuello (lám. b). La copa, dorada y cónica, presenta subcopa bulbosa con doble listel de remate (lám c). Carece de elementos decorativos.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁴⁶⁰
DATACIÓN: Finales S.XVII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 27 x 15 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color que responde a la tipología purista desornamentada.

La peana circular se compone de varias molduras curvas escalonadas, de no excesiva altura (lám.a) que dan paso a un astil cilíndrico torneado y dividido por

⁴⁶⁰ Pieza nº 46.14.244-001-0039 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

diferentes arandelas. Destaca la moldura cilíndrica, en la base inferior, tomada de los modelos renacentistas, y el nudo aovado, decorado con dos molduras rectas en su tercio superior (lám.b). La copa, cónica y dorada, muestra la subcopa bulbosa, de plata en su color (lám.c). No presenta elementos decorativos.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



- TÍTULO:** CÁLIZ
DATACIÓN: Finales S.XVII-Primer tercio siglo XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Repujado. Troquelado. Cincelado. Dorado. Fundido. Picado de lustre
MEDIDAS: 27,5 x 18 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Inscripción en el nudo: “*Hic est Calix sanguinis mei*” (Rodeando a Cristo; “*Non est dolor sicut dolor meus*” (Rodeando a la Virgen Dolorosa)
UBICACIÓN: BENIFARAIG. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata de características del barroco pleno.

Exhibe peana circular con pequeña pestaña lisa (lám.a). Se encuentra dividido en dos zonas. La primera, con moldura convexa alta, ornamentada con profusa decoración repujada vegetal y tornapuntas afrontados con espejos, que encierran composiciones vegetales y frutales (láms. b y c).



Lám. a. Peana



Láms. b y c. Peana. Detalles

La parte superior se conforma con una moldura cóncavo-convexa, de menor tamaño, ornamentada con hojas de acanto y sobre ésta el gollete, formado por varias molduras cilíndricas lisas en disminución.

El astil está compuesto por dos molduras bulbosas decoradas con hojas vegetales, dispuestas en la parte inferior y superior del vástago en sentido contrapuesto, y un amplio nudo periforme que domina la composición. En él se encuentran grabados los bustos de Jesucristo con la corona de espinas y la Virgen María, ambos rodeados de una cinta y la inscripción “*Hic est Calix sanguinis mei*”, rodeando a Cristo (lám.d); “*Non est dolor sicut dolor meus*”, en alusión a la Virgen Dolorosa (lám.e).



Lám. d. Nudo



Lám. e. Nudo. Reverso

La copa, acampanada estrecha, tiene la parte superior sobredorada, mientras que el tercio inferior está decorado con ornamentación calada sobrepuesta, de plata en su color (lám.f). Los elementos decorativos de la subcopa, de líneas barrocas, muestran cabezas de querubines, de cuyas alas surgen tornapuntas que encierran composiciones de frutas y vegetales, entre los que destaca la granada (lám.g). El remate se realiza por un listel liso y crestería de tornapuntas.



Lám. f. Copa



Lám. g. Detalle. Copa

Es un cáliz de una hábil ejecución técnica, en donde destaca la profusa decoración, realizada con técnica de repujado y picado de lustre, que, junto al calado, otorgan un claroscuro especial.



TÍTULO: COPÓN

DATACIÓN: Primera mitad S. XVII

MATERIAL: Plata. Esmaltes. Oro

TÉCNICAS: Dorado. Esmaltado. Fundido. Punteado. Torneado

MEDIDAS: 34 x 15 x 13 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Burilada en la base

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: BURJASOT. Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel

DESCRIPCIÓN: Copón en plata dorada y esmaltes con rasgos propios del Manierismo hispánico de la primera mitad del siglo XVII, estilo originado en la corte madrileña de Felipe III (1598-1621).

El artífice supo dotar a la pieza de gran armonía siguiendo fielmente la tipología del momento⁴⁶¹. De este modo, presenta ancha y casi plana peana circular con tres zonas:

⁴⁶¹ Siguiendo a CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000, pp. 166-168, sigue las características de una estructura codificada en Castilla en la corte de Felipe III, en la que los elementos parten de un modelo fijo: cuerpo inicial, nudo con toro, gollete cilíndrico y pie dividido

pestaña amplia y de sección recta, moldura convexa poco elevada, filete llano y anillo rehundido. La moldura convexa, de escasa elevación, se decora con cuatro cabujones ovalados, con esmaltes azules tabicados y decoración geométrica (lám.a). A su alrededor destaca una fina decoración punteada, a base de “ces” encontradas, de gran calidad y armonía ornamental (lám.b).



Lám.a. Detalle. Esmalte



Lám.b. Detalle. Grabados

El astil se compone de varias molduras, destacando un tambor cilíndrico, estrecha escocia, nudo de jarrón con toro superior pronunciado y cuello torneado entre salientes molduras (lám.c). La decoración del astil se centra en el tambor y el nudo, realizada por espejos ovales de esmaltes con motivos geométricos en su interior, grabados de “ces” confrontadas en el cilindro, mientras que el nudo se decora con costillas y cabujones esmaltados en su zona inferior. El resto del nudo y el toro presenta motivos punteados, “ces”, canaladuras y rombos. (Lám.d).



Lám.c. Detalle.Astil



Lám.d. Detalle. Nudo

en tres partes. “La decoración de esmaltes y picado de lustre es típica de estas piezas”, así como “la finura del dibujo”.

La copa sigue el esquema de la época, ornamentando la subcopa con costillas, cabujones esmaltados y decoración grabada de idéntico diseño que en la peana. Un fino listel delimita la zona superior (lám.e). La tapadera escalonada está dividida en tres cuerpos: el primero, plano; el segundo, convexo con espejos ovales, con esmaltes desgastados; y un tercero, en forma de cupulín, rematado por cruz de brazos rectos y remates esféricos (lám.f).

En el reverso de la base aparece la burilada, técnica para la comprobación de la ley de la plata (lám.g).



Lám.e. Copón



Lám. f. Tapa



Lám.g. Burilada

Esta pieza muestra grandes similitudes con un copón de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena (Arahal-Sevilla), datado entre 1625-1650, atribuido a un obrador sevillano⁴⁶² (lám.h), por lo que podemos deducir que nuestro autor podría ser conocedor, bien por procedencia, bien por relaciones laborales, de los talleres hispalenses del momento, adoptando influencias andaluzas tanto en la composición como en la ornamentación.

Asimismo, exhibe equivalencias con el cáliz de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la O (Rota-Cádiz) (lám.j), coetáneo, que la profesora Nieva Soto atribuye a un obrador sevillano, aunque su origen lo sitúa en la corte madrileña, desde donde se

⁴⁶² SANTOS MÁRQUEZ, A. J., en *El fulgor de la plata*, ob. cit., pp. 296-297, convenientemente explica que “Es una creación propia de las formulaciones del Manierismo hispánico del segundo cuarto de siglo XVII ... se sigue el prototipo del purismo clasicista, donde la geometría a base de formas puras y esquemáticas engarza con total perfección con un ornamento pictórico basado en el grabado y el esmalte.... El extraordinario perfeccionamiento técnico y estético dan fe de la genialidad de su autor, posiblemente, algún maestro de la capital hispalense. ... la presencia de numerosos copones similares en la capital y en todo su antiguo territorio, sí favorecen y consolidan la hipótesis de su adscripción a algún taller hispalense, sirviendo como muestra los ejemplares de Manzanilla y Villarrasa (Huelva), el de San Miguel en Jerez de la Frontera (Cádiz) o los de Guillena, Fuentes de Andalucía y del Convento de Loreto de Espartinas en la provincia de Sevilla. ... la excelencia de este trabajo hace incluso que se pueda atribuir a alguno de los plateros catedralicios que ostentaron dicho título durante el segundo tercio del siglo XVII”.

produjo su difusión por toda la geografía española e hispanoamericana con un amplio desarrollo⁴⁶³. Las similitudes con este cáliz se centran en los esmaltes, el empleo de costillas, así como en la estructura. El copón valenciano, con todo, responde a una pieza de factura más modesta⁴⁶⁴.



Lám.h. Copón. 1625-1650
Iglesia Sta. María Magdalena
Arahal, Sevilla



Lám.i. Copón. S.XVII
Iglesia San Miguel
Burjasot, Valencia



Lám.j. Cáliz. S.XVII
Iglesia de Nra. Sra. de la O
Rota, Cádiz

⁴⁶³ NIEVA SOTO, P., en *El fulgor de la plata*, ob. cit., pp. 156-157.

⁴⁶⁴ Imágenes tomadas de *El fulgor de la plata*, ob. cit., pp. 296-297.



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL⁴⁶⁵

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVII

MATERIAL: Plata. Esmalte

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Esmaltado

MEDIDAS: Cruz: 37 x 37; macolla: 20 x 14 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MONCADA. Seminario Mayor Diocesano La Inmaculada

DESCRIPCIÓN: Se trata de una cruz procesional que a mediados del siglo XX se dispuso sobre un pedestal transformándola, de este modo, en una cruz de altar. El pedestal se compone de peana de planta triangular sobre soportes esféricos. El cuerpo troncopiramidal se encuentra ornamentado por guirnalda floral en sus tres lados. En la

⁴⁶⁵ Pieza nº 46.13.171-0011-0022 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 01/04/2012.

zona superior se establece un astil cilíndrico liso, sin ornamentación, dividido por boces en el que se introduce la caña de la cruz. (Lám.a)

La caña cilíndrica está dividida por listeles verticales, entre los que se encuadra ornamentación geométrica, basada en espejos ovales y “ces” enrolladas cinceladas (lám. b). Sobre ella, se asienta la macolla realizada en tres cuerpos: el inferior con toro sobresaliente; el central, cilíndrico y dividido por listeles verticales, que soporta entablamento liso, rematado por pequeños perillones; y el superior, con casquete semiesférico, sobre el que se asienta una arandela perlada y prisma cuadrangular. La ornamentación de toda la macolla se realiza con espejos ovalados, en los que se conservan restos de esmalte azul, y motivos geométricos distintivos del barroco, como son las “ces” contrapuestas y cartelas (lám.c).



Lám.a. Cruz sobre pedestal

Lám. b. Caña

Lám.c. Macolla

La cruz griega presenta brazos de perfil mixtilíneo y cuadrón octogonal, compuesto de cuatro lados cortos, con perillones, y cuatro largos, de los que parten los brazos. Éstos están conformados por un primer tramo con dos “ces” afrontadas en cuyo interior aparece una cabeza de querubín alado; un tramo central rectangular, con espejo oval, y extremo de dos “ces” confrontadas, con punta de diamante central y perillones en las terminaciones (lám. d.)



Lám. d. Detalle. Brazo

El cuadrón central se encuentra decorado con las tres cruces del monte Calvario, la central presenta la cartela: INRI. Cristo, aún vivo, de líneas estilizadas y naturalistas, presenta tres clavos, pie derecho sobre el izquierdo, perizonio pequeño y atado a su derecha, cabeza ladeada a su izquierda y mirada hacia lo alto (lám. e). El reverso se ornamenta con placa octogonal cincelada con los atributos de un obispo mártir: báculo, mitra, libro, espada y palma de martirio (lám f). La placa no parece corresponder a la cruz original, se aprecia una superposición y diferente ejecución técnica, por lo que inicialmente este lugar debió de estar ocupado por la imagen de la Virgen o la del santo titular de la parroquia a la que perteneció la pieza.



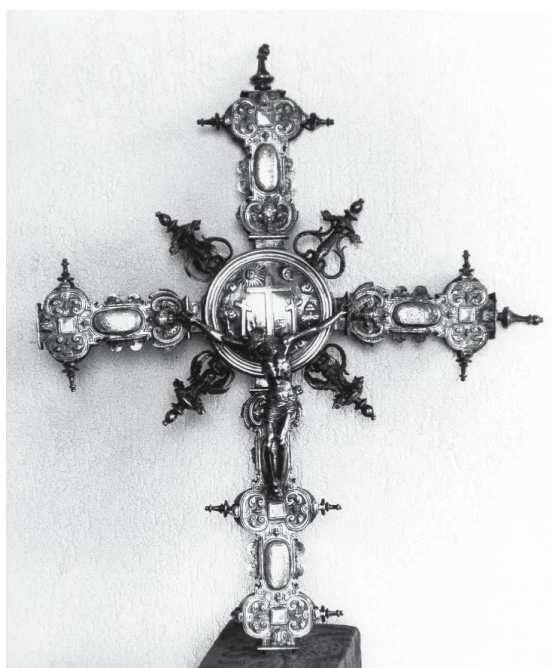
Lám. e. Detalle. Crucificado



Lám.f. Detalle. Reverso. Cuadrón

La ornamentación, de mayor relieve y tendencia geométrica, desarrollada en los brazos, la escasez iconográfica, limitada a la figura del Crucificado y cuadrones, así como la sencillez ornamental de la macolla permiten una datación centrada en la segunda mitad del siglo XVII, etapa en la que se mantienen características barrocas de la centuria anterior, pero con predominio de elementos geométricos que sustituyen el lenguaje iconográfico de las cruces del siglo XVI y principios del XVII.

Esta cruz muestra gran similitud con la conservada en el Museo de Artes decorativas de Madrid, realizada por el platero conquense Juan de Castilla (lám.g). La profesora López Yarto⁴⁶⁶ y Alonso Benito⁴⁶⁷ datan esta pieza en la segunda mitad del siglo XVII, lo que ratifica la cronología de la cruz valenciana. Presentan diferencias en el Crucificado, en el cuadrón y en las perinolas de las potencias, siendo análoga la composición de los brazos.



Lám. g. Cruz procesional. Juan de Castilla

⁴⁶⁶ LÓPEZ YARTO ELIZALDE, A., “Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp. 313-328. Proporciona la actividad de Juan de Castilla en Cuenca desde 1650 hasta 1674, fecha de su posible fallecimiento. Fotografía propiedad de la autora.

⁴⁶⁷ ALONSO BENITO, J., “Ficha CE00582” del Catálogo digital del Museo de Artes Decorativas de Madrid. Sitúa su datación hacia 1680. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL⁴⁶⁸

DATACIÓN: Último tercio S. XVII⁴⁶⁹

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Molde. Repujado.

MEDIDAS: 117 x 29 (macolla); cruz: 92 x 86 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora.

BIBLIOGRAFÍA: SARTHOU CARRERES, C., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo. Ayuntamiento de Valencia, 1982.

⁴⁶⁸ Pieza nº 46.14.244-001-0030 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

⁴⁶⁹ SARTHOU CARRERES, C., en *Orfebrería y sedas valencianas*. Ayuntamiento de Valencia, 1982, la sitúa a finales del siglo XVI. Esta obra fue totalmente despiezada en el año 1936, y pudo rescatarse al final de la guerra en una chatarrería local. En su restauración tuvieron que reconstruirse algunas piezas desaparecidas.

DESCRIPCIÓN: Cruz procesional de plata dorada sobre alma de madera que muestra características estructurales y decorativas del último tercio del siglo XVII, como es la ausencia de elementos iconográficos en los brazos y crucero, la propensión al empleo de motivos geométricos y vegetales y, definitivamente, la aparición, en la macolla, de la figura de San Luis Beltrán, cuya canonización en 1671, por el Papa Clemente XII, hace retrasar la datación de la pieza al último tercio del siglo XVII.

La macolla también se estructura bajo la tipología del setecientos, con una moldura inferior, compuesta por molduras curvas con costillas laterales; sobre ella, un cuerpo esférico, achatado y pronunciado, con costillas mixtilíneas, sustenta el módulo central cilíndrico, formado con hornacinas y cubierto con cupulín rebajado. La decoración es abundante y basada en motivos vegetales y tornapuntas⁴⁷⁰ (lám.a). En las hornacinas aveneradas aparecen representados: San Abdón y San Senén -patronos de Torrent- (lám.b), San José con el Niño y los santos valencianos: San Vicente Ferrer (lám.c) y San Luis Beltrán, con el tazón de agua entre sus manos⁴⁷¹ (lám.d).



Lám. a. Macolla. Láms. b, c y d. Stos. Abdón y Senén. S. Vicente Ferrer y S. Luis Beltrán

La cruz latina está formada por brazos rectos, con expansiones y ornamentos que los enmascaran. La decoración, repujada y cincelada, se basa en elementos vegetales, espejos y tornapuntas que se implantan, además, en el exterior de los brazos otorgando un intrincado perímetro (láms.e y f). Los extremos finalizan en perinolas y el crucero, cuadrado y con rayos vegetales en sus vértices, se decora con hojas de acanto, que surgen desde los ángulos formando una estrella pulimentada en el centro, originando la aureola de Cristo (lám.g).

⁴⁷⁰ La macolla, sus figuras y el cuerpo del remate son piezas restituidas tras la Guerra Civil y restauradas siguiendo el original sobre fotografías, como señala Sarthou Carreres, *ibidem*, p. 781.

⁴⁷¹ Uno de los milagros de San Luis Beltrán ocurrió en 1578, cuando iba a predicar a un ermitorio que existía en la huerta de Ruzafa, sanó a un enfermo haciéndole beber en un cuenco agua, anteriormente tomada de una fuente próxima. A partir de entonces el lugar se conoce como Fuente de San Luís. En la actualidad es un conocido y poblado barrio de Valencia.



Láminas e y f. Brazos

La figura del Crucificado, de fundición, se establece con tres clavos, *perizonium* con amplio nudo en la derecha y cabeza ladeada en esta misma dirección, con mirada hacia el cielo. Es una figura proporcionada y de líneas naturalistas (lám.g). En el reverso, la Asunción de la Virgen, advocación de la parroquial, en composición de líneas barrocas, reproducidas en el movimiento del manto y los cabellos, y la expresividad del rostro(lám.h).



Lám. g. Anverso

Lám. h. Asunción de la Virgen



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁷²

DATACIÓN: Peana y astil: Primera mitad S.XVII, 1640; Ostensorio S.XIX

MATERIAL: Plata. Cabujones. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Picado de lustre. Repujado. Torneado

MEDIDAS: 69 x 21(peana); Ostensorio 36 x 36 cm.

AUTOR: Posiblemente Agustín Roda o Blas Roda

MARCAS: En la base, "RODA"

INSCRIPCIONES: En la pestaña: "1640"

UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol, de plata dorada, con peana y basamento de la primera mitad del siglo XVII, fechados en 1640, y ostensorio del siglo XIX.

⁴⁷² Pieza nº 46.13.216-001-0005 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

La peana circular se compone de pestaña lisa y molduras convexas escalonadas (lám.a), decorada, la inferior, con cenefa de tornapuntas enlazados sobre fondo picado de lustre, entre los que destaca un medallón ovalado con el Sagrado Corazón, y la superior con acanaladuras pareadas (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle. Peana

El astil abalaustrado, formado por diferentes molduras curvas, muestra el nudo de jarrón con toro invertido en el inicio del astil, y el cilindro (habitualmente en la base del vástago) figura en su centro. Esta composición inusual podría ser resultado de una desacertada restauración o, quizás, una composición deliberada y arriesgada del artífice, puesto que en el Seminario de Moncada se conserva una custodia con el vástago que repite similar distribución (lám.d). Las molduras se encuentran todas ornamentadas por sencillos elementos acanalados y grabados (lam.c).



Lám. c. Astil. Rocafort



Lám. d. Astil. Moncada

El ostensorio muestra características diferentes al vástago y sigue las líneas estéticas de la segunda mitad del siglo XIX. Muestra un viril con anillo decorado por cabujones de turquesas y cristales blancos (lám.e). Se rodea por corona de plata en su color, formada por tornapuntas, flores de lis y cristales de colores, desde la que nacen haces de rayos biselados (lám.f). El remate se realiza con cruz latina, en cuya base se encuentra un querubín alado de plata en su color (lám.g).



Lám. e. Ostensorio



Lám. f. Viril



Lám. g. Cruz

En la pestaña se aprecia su datación: “1640” (lám.h). En el reverso de la peana figura la marca del artífice en rectángulo y una sola línea: “RODA” (lám.i). Por la fecha de su ejecución podría ser obra de Agustín Roda, yerno de Eloi Camanyes, quien está documentado en Valencia y Tortosa entre 1585 y 1640/1641⁴⁷³, o de Blas Roda, hijo del también platero Antoni Roda⁴⁷⁴.



Láminas h - i. Inscripción y Marca.

⁴⁷³ COTS MORATÓ, F. de P., “Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda”, ob. cit., proporciona un amplio número de datos biográficos y profesionales del platero.

⁴⁷⁴ COTS MORATÓ, F. de P., “Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda”, ob.cit., p. 302.



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁷⁵

DATACIÓN: Primera mitad del S. XVII. Aplicaciones, segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Cristales tallados. Oro

TÉCNICAS: Dorado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 47 x 14; Ostensorio: 20 x 20 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En la peana: escudo y “VILLA. RA – GUT”

UBICACIÓN: MONCADA. Seminario Mayor Diocesano La Inmaculada

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol que sigue las características de peana y astil propias de la primera mitad del siglo XVII, con aplicaciones de guirnalda floral y grabados de finales del XVIII.

⁴⁷⁵ Pieza nº 46.13.171-0011-0034 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 01/04/2012.

La peana circular presenta pestaña lisa y dos cuerpos no muy elevados, con dos molduras convexas lisas entre anillo plano. En la moldura mayor aparece grabado un escudo entre las palabras: “VILLA. RA-GUT”, que responde al de la familia Vilaragut, aunque, hasta la fecha, no podemos precisar un miembro concreto por falta de datos documentales (láms. a y b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle. Escudo

El astil, de tipo abalaustrado, se compone de molduras curvas con dos nudos, uno de tipo cilíndrico al que le sigue otro de jarrón con toro superior pronunciado. El cuello se realiza con varios toros y arandelas entre moldura troncocónica alargada (lám. c).



Lám. c. Astil

El ostensorio sigue los cánones de finales del siglo XVII, con alternancia de rayos flameados y lisos rematados por estrellas, cuyos centros lo ocupan cristales tallados de color verde, símbolo de la esperanza eucarística. Una guirnalda de espigas de trigo y pámpanos de vid de plata en su color, probablemente añadidos a finales de la centuria del XVIII, rodea la aureola de rayos. El viril, con un único anillo dorado, se ornamenta con cuatro cabujones rojos y decoración grabada de espigas, que responde a cánones estéticos

de finales de siglo XVIII, que pudieron ser añadidos al mismo tiempo que la guirnalda. La cruz es latina con brazos rectos y remates de perillones, en el crucero cristal verde. (lám. e). El reverso mantiene la estructura de rayos alternos pero sin ornamentación (lám.f).



Láms. e y f. Ostensorio. Anverso y reverso



TÍTULO: CUSTODIA⁴⁷⁶
DATACIÓN: Primera mitad S.XVII
MATERIAL: Bronce. Plata. Cristales tallados. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Torneado. Engastado. Fundido. Grabado.
MEDIDAS: 48 x 14,5; Ostensorio: 26 x 23 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: PAIPORTA. Iglesia parroquial de San Jorge Mártir
DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol, de composición sencilla y escasa ornamentación.

La peana circular se estructura con molduras curvas descendentes (lám.a). El vástago se inicia con tambor cilíndrico entre arandelas, habitual en las piezas de astil de los siglos XVI y XVII. Muestra pequeños detalles de decoración, basados en la alternancia de cristales tallados y aplicaciones de plata en su color de cabezas de

⁴⁷⁶ Pieza nº 46.16.186-001-0009 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

querubines alados, rodeados por motivos geométricos grabados y punteados (lám.b). El vástago torneado se compone de diversas molduras curvas entre las que destaca un nudo semiovalado. La decoración se ciñe a unas pocas molduras y se ha realizado con la técnica de grabado poco profundo (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



Lám. c. Astil

El ostensorio, de tipo sol, se organiza en torno a un viril de anillo moldurado y decorado con cristales tallados de variada morfología (lám.d), a su alrededor exhibe una aureola de 14 rayos flameados alternados con 14 rayos rectos biselados, sin estrellas. La cruz de remate parte de un basamento torneado sobre el que los brazos rectos se rematan con bolas y el crucero está ocupado por cristal tallado (lám.e).



Lám. d. Viril



Lám. e. Ostensorio



- TÍTULO:** CUSTODIA⁴⁷⁷
- DATACIÓN:** Primer tercio S.XVII. Aplicaciones, S.XVIII
- MATERIAL:** Plata. Cristales tallados. Esmalte. Oro
- TÉCNICAS:** Cincelado. Dorado. Engastado. Esmaltado. Fundido. Molde. Repujado. Torneado
- MEDIDAS:** 69 x 26; Ostensorio: 33,5 x 27,5 cm.
- AUTOR:** Anónimo valenciano
- MARCAS:** Carece
- INSCRIPCIONES:** Carece
- UBICACIÓN:** LA POBLA DE FARNALS. Iglesia Parroquial de San José
- DESCRIPCIÓN:** Custodia de tipo sol, realizada en el primer tercio del siglo XVII, con aplicaciones de plata en su color sobre la aureola de rayos, características del siglo XVIII.

⁴⁷⁷ Pieza nº 46.13.199-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012.

Es una tipología muy difundida en todo el territorio peninsular y presenta el elemento prismático de la base del astil, particular de la zona valenciana.

La peana circular se conforma con pestaña lisa y dos molduras curvas escalonadas, con anillo plano entre ellas (lám.a). Exhiben decoración cincelada de tornapuntas, rodeando a espejos ovales pareados y esmaltes nielados ovalados (lám. b). Sobre la última moldura curva se asienta un prisma cuadrangular, con sus caras adornadas de motivos grabados y esmaltes nielados rectangulares; en la zona superior se establecen esmaltes piramidales en los ángulos (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



Lám. c. Detalle

El astil está compuesto por diferentes cuerpos superpuestos, torneados, de formas abalaustradas, decorados con costillas, esmaltes nielados de diferentes formas y costillas de tornapuntas fundidas (lám.d). El nudo central muestra decoración de costillas y espejos esmaltados, en la zona inferior, y un toro pronunciado con tornapuntas en la superior (lám.e). Sobre éste, se elevan varias molduras curvas y taza con costillas, de la que surge el cuello, base del ostensorio.



Lám. d. Astil



Lám. e. Nudo

El ostensorio está compuesto por una aureola de 12 rayos flamígeros alternados con 14 rectos, rematados con estrellas de 11 puntas, que se caracterizan por no presentar cristales en el centro, como es muy habitual en su tipología. En la segunda mitad del siglo XVIII se añadieron aplicaciones de hojas de vid y espigas de trigo, de plata en su color y plata dorada, símbolos eucarísticos, formando guirnalda sobre los rayos (lám. f). El viril se compone de anillo decorado con esmaltes ovalados, cristales blancos y rojos, y decoración grabada. En el centro superior se encuentra cruz latina de brazos rectos, bolas en los extremos, cristal en el crucero y rayos flamígeros en las potencias (lám. g).



Lám. f. Ostensorio



Lám. g. Cruz



Lám. h. Reverso Ostensorio

El reverso del ostensorio muestra la misma composición que el anverso, diferenciándose en el color de los cristales del viril –verdes-. La ausencia de las aplicaciones vegetales de plata respeta el aspecto original del ostensorio (lám. h).



TÍTULO: CUSTODIA⁴⁷⁸

DATACIÓN: Mediados del S. XVII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Esmaltes. Aljófar. Ágatas. Coral.

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Esmaltado. Grabado. Fundido. Molde.

MEDIDAS: 90 x 35 x 32; Ostensorio: 45 x 40 cm.

AUTOR: Anónimo valenciano

MARCAS: En la base, dos escudos: "CATNA y JVNA", y dos escudos de armas sin identificar

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MELIANA. Iglesia parroquial de los Santos Juanes

PROCEDENCIA: Pieza procedente de la incautación en la guerra civil española

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol, pie de bronce, Ostensorio de plata dorada y aplicaciones de plata en su color.

⁴⁷⁸ Pieza nº 46.13.166-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

Presenta peana circular sobre base cuadrada, con lóbulos en cada uno de sus lados y aplicaciones en forma de cartelas que ocultan las fijaciones a las andas (fig.a). Exhibe pestaña escalonada mixtilínea, zona plana, sobre la que se eleva moldura convexa circular de cuarto bocel y finaliza con moldura plana. La ornamentación de esmaltes nielados ovalados se localiza en todos los sectores y se complementa con motivos vegetales, tornapuntas y “ces”, cincelados y grabados (figs.a, b y c).



Figs. a, b y c. Peana. Detalles

En la moldura principal de cuarto bocel aparecen cinceladas dos cartelas, con la inscripción “CATNA y JU·NA” (lám. d), y dos escudos nobiliarios iguales, sin identificar, rodeados de timbre con casco y hojas vegetales, cuartelado en cruz en el que el 1º y 4º muestra luna hacia abajo, 2º y 4º cuarto árbol flanqueado por dos aves (lám.e). Esta combinación remite a dos linajes o familias, a las que, probablemente hagan referencia las cartelas.



Lám. d. Cartela



Lám. e. Escudo

El astil torneado está constituido por molduras de formas variadas. En primer lugar, cuerpo prismático con cabujones de esmaltes en sus caras, sobre el que se sitúa moldura cilíndrica. Le sigue cuerpo en forma de jarrón torneado, con toro en la parte inferior y tornapuntas. Se ornamenta con esmaltes nielados azules. Sobre éste, el nudo en forma de jarrón ovoide con toro y tornapuntas. A continuación, diversas molduras curvas y toros enlazan con un cuello bulboso, decorado con hojas de cardo y vegetales (fig.f).



Lám f. Astil

El ostensorio, de plata dorada y con aureola solar, alterna veintidós rayos flamígeros y veintidós rayos rectos, rematados por estrellas de once puntas con aplicaciones de cristales translúcidos (fig. g). El viril, ornamentado con cabujones de coral, exhibe dos anillos concéntricos. El primero, muestra rayos rectos y flameados coronados por pequeñas cabezas de querubines dorados, mientras que el externo se adorna con cabujones de ágatas y cabezas de querubines alados de mayor tamaño y de plata fundida en su color (fig. h). La parte superior finaliza con cruz latina de brazos rectos y remates de perillones. Los brazos y crucero se adornan con aljófar y rayos en las potencias.



Lám. g. Ostensorio



Lám. h. Viril

Esta custodia presenta gran similitud con otras de localidades cercanas, como la de Albal (lam.i; cat. 21) o la de Alzira (Valencia) (lám. j). La primera es de autor desconocido valenciano, mientras que la segunda fue realizada por Diego de Toledo en 1649. Por la gran similitud que existe entre las tres piezas podríamos acercar la datación del ejemplar de Meliana a mediados del siglo XVII.



Lám. i. Albal



Lám. j. Alzira



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁷⁹

DATACIÓN: Mediados del S. XVII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales tallados. Esmaltes. Cabujones

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Engastado. Esmaltado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 101 x 36; Ostensorio: 50 x 45 cm.

AUTOR: Anónimo valenciano

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALBAL. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol, realizada en bronce dorado para la peana y plata dorada en el Ostensorio.

⁴⁷⁹ Pieza nº 46.16.007-002-0001 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/04/2012.

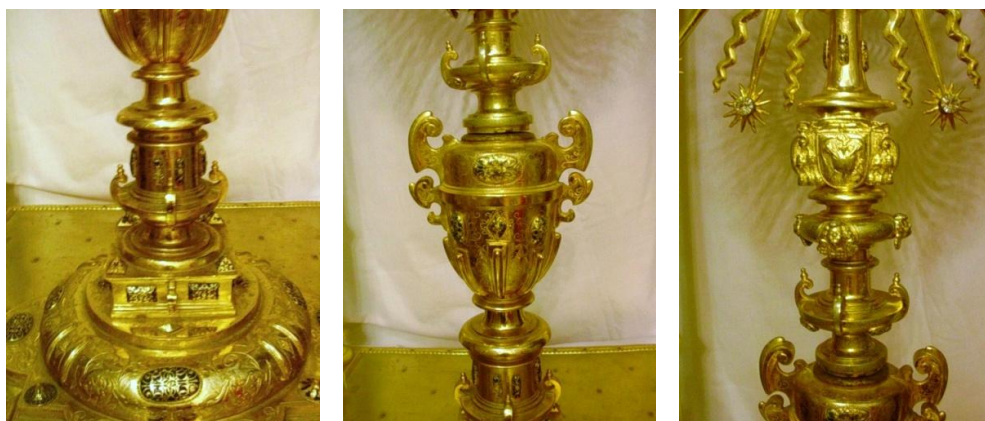
Presenta peana cuadrada con lóbulos en cada uno de sus lados, con aplicaciones en forma de cartelas que ocultan las fijaciones a las andas (fig.a). Exhibe pestaña escalonada mixtilínea, rematada con moldura plana, sobre la que se eleva moldura circular convexa de cuarto bocel y anillo plano superior. La ornamentación está establecida por esmaltes nielados ovalados, simples o pareados, espejos lisos y pirámides esmaltadas, completada con motivos vegetales, tornapuntas y “ces”, cincelados y grabados (figs. b y c).



Figs. a, b y c. Detalles de la peana y esmaltes

Sobre la última moldura circular plana se dispone un cuerpo cuadrangular, con aplicaciones de esmaltes azules rectangulares, característico de los talleres valencianos del siglo XVII y sobre el que se sustenta el vástago (fig. d).

El astil lo forman molduras variadas. En primer lugar, sobre cuerpo cilíndrico, se dispone un jarrón torneado, con toro en la parte inferior y costillas. Se ornamenta con esmaltes azules (fig.d). Sobre éste, el nudo en forma de jarrón ovoide, con costillas rectangulares y aplicaciones de esmaltes. La parte superior está delimitada por listel horizontal y se adorna con esmaltes nielados ovalados. Se encuentra flanqueado por tornapuntas (fig. e). Por último, el cuello lo forman varias molduras curvas con motivos ornamentales anexos: en la inferior, costillas, en la intermedia, rosetas y, en la superior, el símbolo del Corazón de Jesús, que finaliza con moldura alargada troncocónica receptora del Ostensorio (fig.f).



Figs. d, e y f. Detalles. Astil

El ostensorio, de plata dorada y con forma de sol, alterna veinticuatro rayos flamígeros y veintidós rayos rectos, rematados por estrellas de once puntas con aplicaciones de cristales de colores (fig. g). El viril, ornamentado con cabujones azules y esmaltes nielados ovalados alternos, se encuentra rodeado por dos anillos concéntricos. El primero, con rayos rectos y flameados y decorado con esmaltes y cabujones; y el externo, con decoración de cristales tallados y motivos geométricos cincelados (fig. h). La parte superior se remata con cruz latina de brazos rectos y remates de perillones. Se adorna con cristales tallados en los pies, brazos y crucero, a la vez que tornapuntas mixtilíneos realizan el nexo entre la cruz y su base (fig.i).



Figs. g, h, i. Ostensorio, viril y cruz

La pieza presenta similitudes con otras ejecutadas en los talleres valencianos. De este modo, muestra semejanza, en la composición del pie, con el relicario de la Veracruz de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de El Toro (Castellón) (lám.j), con la Custodia de Alzira, obra de Diego de Toledo de 1649 (lám.k), o con la de la iglesia Parroquial de Meliana (Valencia) (lám.l)⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. *La Llum de les Imatges, San Mateu, 2005*. Castellón, 2005, p.551.



Lám. j. Veracruz de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de El Toro (Castellón). Lám. k. Custodia de Alzira (Valencia). Lám. l. Iglesia Parroquial de Meliana (Valencia)



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁸¹

DATACIÓN: Segundo tercio del S. XVII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Esmaltes

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Esmaltado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 63 x 26; Ostensorio: 25 x 23 cm.

AUTOR: Anónimo valenciano

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSALFASSAR. Iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir

DESCRIPCIÓN: Custodia de sol, con peana de bronce dorado al fuego, que sigue los modelos barrocos valencianos de la segunda mitad del siglo XVII, y Ostensorio de plata dorada del siglo XX.

La peana circular se encuentra formada por amplia pestaña lisa y moldura de cuarto bocel, decorada con aplicaciones ovaladas de esmaltes, parejas de bullones alargados

⁴⁸¹ Pieza nº 46.13.163-001-0001 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

repujados y ornamentación grabada de tornapuntas contrapuestos (lám.a). En la parte superior, sobre moldura circular plana con cuatro puntas, se dispone un prisma cuadrangular, característico en la tipología valenciana, decorado con esmaltes trapezoidales en los lados laterales y piramidales en las esquinas superiores, además de elementos grabados de tipo vegetal y floral (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle

El astil se compone de tres cuerpos diferentes torneados con aplicaciones de esmaltes: ovalados y cuadrangulares (lám.c). El cuerpo inferior parte de moldura cilíndrica y sostiene una moldura de jarrón alargado con cuerpo cilíndrico, ornamentado con esmaltes cuadrangulares y costillas. El cuerpo central se configura con nudo en forma de jarrón con toro superior pronunciado, igualmente decorado con aplicaciones de esmaltes ovalados y costillas de tornapuntas. El cuerpo superior, de menor tamaño, está formado por taza con cabujones de esmalte y costillas. Finaliza con cuello troncocónico liso (lám.d).



Lám. c. Astil



Lám. d. Nudo

El ostensorio, formado por viril moldurado liso del que surgen rayos rectos y flameados alternantes (lám. e), guarda cierta desproporción con el pie, además no comparte los cánones estéticos barrocos predominando la sencillez compositiva. Esto sugiere la posibilidad de que sea un Ostensorio de otra pieza adaptado al viril barroco. La cruz de remate está realizada en el siglo XX.



Lám. e. Ostensorio



TÍTULO: CUSTODIA⁴⁸²

DATACIÓN: Segunda mitad S.XVII. Aplicaciones, segunda mitad S.XVIII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Engastado. Fundido. Molde. Repujado. Torneado.

MEDIDAS: 88,5 x 40; Ostensorio: 41 x 37 cm.

AUTOR: Anónimo valenciano

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MUSEROS. Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Custodia procesional de tipo sol, realizada en la segunda mitad del siglo XVII, con aplicaciones de plata en su color en la peana, propias del s. XVIII. Pertenece a una tipología muy difundida en todo el territorio peninsular, aunque el elemento prismático de la base del astil la ubica en la zona levantina.

⁴⁸² Pieza nº 46.13.177-0001-0027 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 22/02/2012.

La peana circular se conforma de pestaña lisa y varias molduras curvas escalonadas (lám.a), con decoración cincelada de tornapuntas rodeando a espejos ovales pareados y punta piramidal (lám. b). En la unión de ambas molduras se han sobrepuesto aplicaciones fundidas de cartelas de rocalla de plata en su color, añadidas con posterioridad, en el siglo XVIII. Sobre la última moldura curva se instala un prisma cuadrangular, con las caras adornadas con motivos grabados y aplicaciones de plata en su color, tornapuntas en los vértices y perillones piramidales en la zona superior (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



Lám. c. Detalle

El astil, formado por diferentes cuerpos superpuestos torneados, es abalaustrado con estructuras de tipo jarrón. Predominan las aplicaciones fundidas, de plata en su color y cronología posterior, y costillas (lám.d). El nudo central muestra decoración de costillas en la zona inferior y un toro pronunciado con asas mixtilíneas (lám.e), sobre éste le sigue el cuello, base del ostensorio.



Lám. d. Astil



Lám. e. Nudo

El ostensorio está compuesto por dos anillos concéntricos, decorados con elementos grabados, cristales tallados y aplicaciones de elementos vegetales de plata en su color. Cada uno de los anillos está rodeado por 24 rayos flamígeros y 22 rayos rectos

alternantes, terminados los exteriores por estrellas de 11 puntas con aplicación de cristales de colores en sus centros (lám. f). En el centro superior y sobre molduras de sección cuadrangular y tornapuntas laterales, se eleva una cruz latina de diseño usual en el barroco: brazos rectos planos, bolas en los extremos y rayos flamígeros en las potencias (lám. g).



Lám. f. Ostensorio



Lám. g. Cruz



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL
DATACIÓN: Segunda mitad S. XVII
MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales de colores. Esmaltes
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Engastado. Esmaltado. Fundido. Grabado. Molde Repujado
MEDIDAS: 103 x 31; Ostensorio: 55 x 47 cm.
AUTOR: Anónimo valenciano
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol realizada en bronce dorado y esmaltes en la peana, plata dorada y cristales en el ostensorio. Recoge las características estilísticas de la segunda mitad del siglo XVII, tanto en la estructura como en el ornato.

La peana circular se divide en tres zonas (lám.a). La primera, con pestaña lisa y moldura cóncava decorada con hojas de acanto; la segunda, con moldura de cuarto bocel, muestra espejos de esmaltes ovales pareados tabicados, rodeados de motivos geométricos y decoración grabada de elementos vegetales (lám.b), y la tercera se conforma con

moldura convexa, decorada con hojas de acanto, sobre la que se establece un cuerpo prismático adornado con esmaltes azules en cada lado (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Esmaltes



Lám. c. Detalle

El astil, situado sobre el característico prisma cuadrangular y moldura de hojas de acanto, está compuesto a base de diferentes piezas de variada morfología (lám.d), decorados con esmaltes ovalados, motivos grabados y hojas de acanto cinceladas. Todos los cuerpos se adornan con tornapuntas mixtilíneas y detalles vegetales (lám.e). Destaca el nudo central en forma de jarrón con amplio toro superior (lám.f).



Lám. d. Astil



Lám. e. Detalle



Lám. f. Nudo

El ostensorio, de tipo sol y realizado en plata dorada, se distribuye a partir de un viril con doble anillo, ornamentado con motivos grabados, cristales y esmaltes (lám.g). El viril está rodeado por doble haz de rayos flameados y rectos alternantes, siendo el exterior el más desarrollado. Presenta 22 rayos rectos, rematados por estrellas con cristales en sus centros (lám.h). Finaliza con cruz latina de brazos abalaustrados, terminaciones floreadas y crucero con rayos biselados.



Lám. g. Ostensorio



Lám. h. Viril



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁸³
DATACIÓN: Segunda mitad S.XVII-Primer tercio S. XVIII
MATERIAL: Cobre. Plata. Oro. Cristales
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Torneado. Repujado. Picado de lustre
MEDIDAS: 77 x 24; Ostensorio 32 x 26 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir
DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol que sigue los cánones estructurales de la segunda mitad del siglo XVII y muestra la aceptación de elementos novedosos propios de finales de la centuria o principios de la siguiente.

La peana circular, formada por molduras convexas escalonadas, mantiene la decoración barroca de espejos pareados y elementos grabados de hojas de palma o

⁴⁸³ Pieza nº 46.13.216-001-0006 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

tornapuntas (lám.a) e incorpora novedosas aplicaciones de plata en su color de medallones vegetales flanqueando los espejos (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle. Peana

El astil abalaustrado está compuesto por diferentes molduras curvas que siguen la tipología habitual, aunque ya no se emplea la moldura cuadrangular de la base del vástago, inherente a las obras valencianas del siglo XVII (lám.c) . El nudo en forma de jarrón, con toro superior adornado por tornapuntas, es uno de los preferidos en esta centuria con pequeñas variantes. La ornamentación del astil se centra en las molduras mayores, con elementos grabados y pequeñas aplicaciones vegetales de plata en su color en el nudo (lám.d).



Lám. c. Astil



Lám. d. Nudo

El ostensorio exhibe viril de un sólo anillo, decorado con cristales y aplicaciones de plata fundida en su color. A su alrededor se conforma una corona de rayos flameados que alternan con otros rectos, rematados por estrellas de once puntas con cristales de colores en sus centros. La guirnalda de plata en su color sobrepuesta, constituida por hojas de vid y espigas de trigo, símbolos eucarísticos, es un añadido posterior del siglo XIX (lám.e). Sencilla cruz latina de brazos rectos lisos, con bolas en los extremos y rayos en el crucero, realiza el remate (lám. f).



Lám. e. Ostensorio



Lám. f. Cruz



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁴⁸⁴
DATACIÓN: Último tercio S. XVII⁴⁸⁵
MATERIAL: Plata. Oro. Cristales. Esmaltes
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Esmaltado. Fundido. Grabado. Molde. Torneado
MEDIDAS: 112 x 43; Ostensorio: 41 x 37 cm.
AUTOR: Anónimo valenciano
MARCAS: Carece

⁴⁸⁴ Pieza nº 46.13.013-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 22/02/2012.

⁴⁸⁵ Se encuentra documentada en 1699, en la visita parroquial que realiza el presbítero D. Ramón Mascarell y Rubí. Entre los bienes se cita *una custodia con su viril de plata sobredorado donde esta reservado el Smo. Sacramento con cuatro tornillos de plata para las procesiones*. ACV. Libro de Visitas, 1699. Sig. 604. Inventario de la plata, ropa, ornamentos y joyas. 16-X-1699, p. 210.

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALBORAYA. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol que sigue las características de la tipología barroca valenciana de finales del siglo XVII.

Presenta peana de planta circular sobre cuatro arandelas para la fijación de las andas Ostensorioas. Se compone de varias molduras convexas decrecientes en altura y ornamentadas con motivos vegetales grabados (lám. a). Asimismo, muestra, en la moldura principal, motivos de espejos ovales pareados, rodeados de decoración fitomórfica grabada que se alterna con medallones esmaltados en color azul y tornapuntas laterales (lám. b).



Lám. a. Detalle. Peana



Lám. b. Detalle. Esmalte

El astil, de composición abalaustrada, se inicia con un cuerpo cuadrangular, característico de las piezas valencianas de esta centuria, y está decorado con óvalos esmaltados azules en cada una de sus caras (lám. c). Le siguen varias piezas de jarrón de diferente perfil, molduras curvas y costillas en los toros pronunciados. Todos los cuerpos exhiben esmaltes azules ovalados o decoración vegetal grabada. El nudo central se compone de jarrón abullonado y toro superior con esmaltes y costillas. Sobre éste, se inicia un segundo nudo formado por cilindro y molduras torneadas que realizan el cuello del vástago (lám. d). Predominan los diseños vegetales grabados y los espejos ovalados, con esmalte azul tabicado, en el ornato de las principales molduras del vástago (lám.e).



Lám.c. Astil inferior

Lám.d. Astil superior

Lám.e. Detalle. Esmalte

El ostensorio está realizado a partir de un viril con doble anillo de rayos: uno interior, en el que se alternan veintidós rayos flameados con veinte rectos biselados, cuyos extremos están rematados por cristales tallados, y el exterior, de idéntica composición. Los rayos rectos biselados finalizan con estrellas de once puntas, con sus centros ocupados por cristales de colores: verde, rojo, azul (lám. f). Rematando la custodia se alza, sobre soporte cuadrangular y adornos curvilíneos, cruz latina con perillones en los brazos y cuatro rayos en las potencias.

La decoración de los aros se organiza con esmaltes ovalados en el interno, y esmaltes alternando con cristales engastados, en el externo (lám. g). El reverso del Ostensorio mantiene la composición del anverso, pero carece de cristales tallados en las estrellas (lám. h).



Lám. f. Anverso



Lám. g. Detalle. Viril



Lám. h. Reverso



TÍTULO: HISOPO⁴⁸⁶

DATACIÓN: S.XVII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Torneado. Repujado

MEDIDAS: 35 x 4 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En la base “Pedro Rodrigo”

UBICACIÓN: RAFELBUNYOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad

DESCRIPCIÓN: Hisopo de plata de fuste abalastrado y decoración vegetal barroca.

Se compone de varias molduras curvas, cilíndricas y troncocónicas que le confieren aspecto abalastrado (láms. a-b). La decoración de motivos vegetales, florales y frutales,

⁴⁸⁶ Pieza nº 46.13.207-001-0003 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

junto a los espejos ovalados del anillo central y cintas son específicos del siglo XVII (lám.c).

La inscripción de su base: “Pedro Rodrigo” puede aludir al donante de la pieza.



Láminas a, b y c. Detalles



TÍTULO: HISOPO⁴⁸⁷
DATACIÓN: Primera mitad S. XVII
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado. Torneado
MEDIDAS: 34 x 7 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Presenta dos marcas desgastadas en la cabeza
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ALFAFAR. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Don
DESCRIPCIÓN: Hisopo de plata en su color, de fuste abalaustrado, con arandela en la zona inferior.

El mango presenta toro central (lám.a) que delimita la pieza en dos sectores troncocónicos, divididos, a su vez, en bandas decoradas con elementos vegetales y cintas

⁴⁸⁷ Pieza nº 46.16.022-001-0012 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

de influencia renacentista (lám.b). El aspersor cónico, con remate curvo, carece de decoración y presenta dos marcas frustras en el borde (lám.c).



Lám. a y b. Detalle. Mango



Lám. c. Aspersor



TÍTULO: INCENSARIO⁴⁸⁸
DATACIÓN: Segunda mitad S.XVII
MATERIAL: Plata. Bronce
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Repujado
MEDIDAS: 26 x 8 x 14,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: PICAÑA. Iglesia parroquial de Montserrat
DESCRIPCIÓN: Incensario de características barrocas realizado en plata. Peana de bronce plateado, añadida con posterioridad.

El pie circular está realizado en bronce plateado, con acusado desgaste, y formado por varias molduras curvas escalonadas carentes de ornato. El vaso crematorio es

⁴⁸⁸ Pieza nº 46.14.193-001-0008 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/04/2012.

esférico, abombado y se encuentra decorado con tornapuntas, hojas de acanto y espejos ovalados de factura plana (lám.a). El cuerpo de humos, de sección cilíndrica, se asienta sobre moldura convexa calada, formada por espejos ovalados y tornapuntas vegetales (lám.b). Está compuesto por paneles cuadrados calados, de estructura simétrica, con espejo central y tornapuntas vegetales en los lados. El remate, en cupulín, queda separado del cuerpo por un listel pronunciado y su configuración sigue las pautas ornamentales de todo el conjunto (lám.c). El manípulo no presenta decoración, estando constituido por molduras escalonadas lisas.



Lám. a. Peana y vaso



Lám. b. Cuerpo de humos



Lám. c. Cupulín



TÍTULO: INCENSARIO⁴⁸⁹
DATACIÓN: Último cuarto S.XVII. 1698⁴⁹⁰
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Fundido. Repujado. Cincelado
MEDIDAS: 24 x 6 x 13 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982
DESCRIPCIÓN: Incensario de plata en su color de características barrocas.

⁴⁸⁹ Pieza nº 46.13.260-001-0049 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁴⁹⁰ La datación de la pieza -1698- viene otorgada por la inscripción de la naveta con la que forma conjunto; no obstante, CATALÁ GORGUES, M.A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de Exposición. Valencia, 1982, p. 127, considera que no guarda relación con aquélla y adelanta su fecha hacia mediados del siglo XVII.

Sobre pequeña peana circular se asienta un vaso semiesférico decorado con cartelas y guirnaldas cinceladas (lám.a). El cuerpo de humos, cilíndrico, está formado por composiciones de volutas vegetales repujadas, separadas por listeles y rematado por cupulín de hojas de acanto sobre guirnalda laureada (lám.b). El manípulo se realiza con molduras escalonadas, estando la primera decorada con hojas de acanto y la última con hojas de palma. (lám.c).



Lám. a. Cuerpo



Lám. b. Cupulín



Lám. c. Manípulo

N. 30

LUNA



TÍTULO: LUNA
DATACIÓN: S. XVII. 1695
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Repujado
AUTOR: Anónimo
MEDIDAS: 52 x 18 cm.
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén

DESCRIPCIÓN: Luna que forma conjunto con la aureola de la Virgen de la Asunción, de 1695. Han desaparecido la corona y el tarjetón del ajuar de la Virgen de Agosto.

La pieza está realizada de forma naturalista con perfil de rostro humano entre dos tornapuntas. El lado posterior de la cara presenta una flor de cinco pétalos como elemento decorativo y cenefa perimetral vegetal (lám.a).



Lám. a. Detalle



TÍTULO: NAVETA⁴⁹¹
DATACIÓN: Último cuarto S.XVII. 1698⁴⁹²
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Fundido. Repujado. Cincelado
MEDIDAS: 9,5 x 9,5; cuerpo: 9 x 22 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: En la tapa: “AÑO 1698”
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982
DESCRIPCIÓN: Naveta de plata en su color.

Sobre peana circular, con pestaña convexa acanalada, se eleva un astil troncocónico liso que soporta cuerpo abarquillado, decorado con hojas de acanto cinceladas (lám.a). La tapa ovalada está dividida en dos partes por bisagra, decoradas con óvalo central y rodeadas de hojas de acanto carnosas (lám.b).

⁴⁹¹ Pieza nº 46.13.260-001-0050 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁴⁹² CATALÁ GORGUES, M.A., *Orfebrería y sedas valencianas*, ob. cit., p. 119, no aprecia similitudes estilísticas con el incensario que actualmente forma parte de su conjunto (Cat. n. 29) y lo presupone obra de autor diferente “por su estilo y de factura algo más fina”.



Lám. a. Naveta

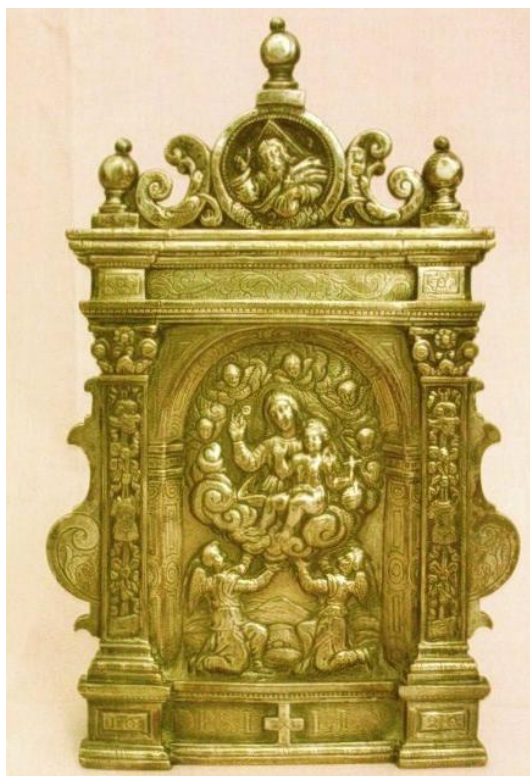


Lám. b. Tapa

Los medallones ovalados contienen los símbolos del santo patrón de la parroquia, San Honorato, Arzobispo de Arlés: ciervo, báculo y mitra arzobispal (lám.c), en la tapa fija, mientras que en la tapa abatible se muestra la datación: AÑO 1698 (lám.d).



Lám. c. y d. Grabados



TÍTULO: PORTAPAZ⁴⁹³

DATACIÓN: S. XVII. 1626

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Molde. Picado de lustre

MEDIDAS: 19 x 12 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el pedestal inferior: “16/ DE SILLA/ 26”

UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata dorada, de estructura arquitectónica, que sigue cánones barrocos de decoración de la primera mitad del siglo XVII, junto a elementos del siglo XVI⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Pieza nº 46.16.230-001-0005 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

Se estructura en tres cuerpos. El primero, formado por basamento con cruz central, entre la inscripción: “DE SI + LLA” y basas molduradas laterales con la fecha “16”/“26” (lám. a). El segundo cuerpo se distribuye con hornacina central, cubierta por arco de medio punto sobre pilastras decoradas con elementos geométricos. Está flanqueada por pilastras, con el fuste adornado con trofeos militares, flores y frutas, enlazados con cintas, que deriva de las composiciones de *candelieri* renacentistas. Sus capiteles son de orden compuesto y sostienen entablamento guarnecido con decoración vegetal. En los laterales se establecen aletas de tornapuntas de influencia barroca (lám.b).



Lám. a. Basamento



Lám. b. Lateral

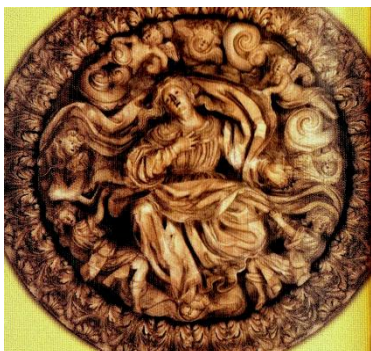
En la hornacina se representa a Nuestra Señora de los Ángeles, bajo cuya advocación se encuentra la iglesia de Silla. La escena se dispone mediante dos ángeles arrodillados que sostienen un tondo, formado por nubes y ángeles, en el que se encuentra la Virgen sedente con el Niño en brazos. La introducción del paisaje sustituye a los fondos de escamas, tan característicos de esta tipología, y que evidencian un avance cronológico y estético (lám. c). La representación de la Virgen y el Niño en el interior de un tondo, rodeados de nubes y ángeles con un esquema helicoidal, recuerda, sin duda, al tondo de la Catedral de Jaén, en el que se representa a la Virgen de la Asunción (lám.d).

El último cuerpo lo constituye el ático, formado por tondo central fundido, con la imagen del Padre Eterno entre tornapuntas vegetales y perillones (lám.e).

⁴⁹⁴ Este modelo, con diferentes variantes, tuvo una gran aceptación en todo el levante peninsular con un elevado número de obras conservadas de formato similar. En este sentido, en esta comarca permanecen en Almassera, Quart de Poblet y Rafelbunyol. Así, también se dan en otras localidades como Alcublas (Valencia), Enguera (Valencia), Viver de las Aguas (Castellón) y Pego (Alicante), entre otras.



Lám. c. Virgen y Niño



Lam. d. Asunción de la Virgen, Jaén



Lám. d. Ático



TÍTULO: PORTAPAZ⁴⁹⁵

DATACIÓN: Primera mitad S.XVII

MATERIAL: Bronce⁴⁹⁶

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 14,5 cm x 9 cm

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: RAFELBUNYOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad

DESCRIPCIÓN: Portapaz de bronce, realizado sobre molde de fundición y posterior cincelado. Presenta acusado desgaste.

⁴⁹⁵ Pieza nº 46.13.207-001-0005 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

⁴⁹⁶ A pesar de estar realizado en bronce, se ha optado por incluir esta obra por sus singulares características y porque, posiblemente, derive de un modelo en plata.

Su estructura arquitectónica es sencilla. El basamento queda suprimido y la composición se realiza mediante un dintel soportado por columnas lisas y capitel jónico sobre pedestales prismáticos (lám.a). En su interior, dentro de un óvalo, se establece la representación de la Virgen con el Niño en brazos, rodeada de rayos y sobre la luna creciente (lám.b). El remate lo realiza un cuerpo flanqueado por querubines que sostienen medallón circular, rodeado por decoración geométrica y en el que se representa la cruz de tau, símbolo de San Antonio Abad (lám.c).



Lám. a. Detalle. Columna Lám. b. Virgen con Niño Lám.c. Cuerpo superior



TÍTULO: LIGNUM CRUCIS⁴⁹⁷
DATACIÓN: Primera mitad S.XVII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Picado de lustre. Torneado
MEDIDAS: 40 x 14; cruz: 32 x 17 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: PAIPORTA. Iglesia parroquial de San Jorge Mártir
DESCRIPCIÓN: Relicario en forma de cruz latina de plata dorada, con peana de estilo purista.

El pie se compone de una peana circular de diversas molduras curvas, sin ornamentación (lám.a), y un astil que sigue la tradicional estructura de los vástagos del seiscientos: cilindro entre arandelas, en la base, y nudo en forma de jarrón con toro

⁴⁹⁷ Pieza nº 46.16.186-001-0013 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

superior, derivado de los modelos de la segunda mitad del XVI. Carece de decoración (lám.b).

La cruz latina se compone de brazos rectos planos con moldura perimetral y remates de tornapuntas y bolas (lám.c). El crucero está ocupado por la teca, ovalada y moldurada, mientras que los brazos se decoran con motivos grabados de tornapuntas, dispuestos simétricamente sobre fondo picado de lustre.



Lám.a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Cruz



TÍTULO: VENERA BAUTISMAL⁴⁹⁸

DATACIÓN: S. XVII. 1601

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Fundido. Repujado. Cincelado

MEDIDAS: 16 x 11,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En los ángulos de sujeción, la fecha: “16/01”

UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés

DESCRIPCIÓN: Venera de plata en su color. Exhibe una factura naturalista, como es propia en su tipología, aunque es destacable una pequeña cánula dispuesta para facilitar la administración del agua bautismal. En el reverso y sobre las aletas laterales de sujeción se dispone la inscripción de la fecha: 16/01 (lám. a)



Lám. a. Inscripción

⁴⁹⁸ Pieza nº 46.13.260-001-0062 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

II.3. LA PLATERÍA EN EL SIGLO XVIII

1. Consideraciones generales

El siglo XVIII europeo comienza como una etapa más próspera que la centuria anterior. Se produce un fuerte crecimiento de la población en Europa, que genera la ampliación de las tierras de cultivo; la introducción de nuevas técnicas agrícolas y ganaderas conlleva un importante aumento de producción. Por otro lado, el excedente en fuerza de trabajo se emplea en las manufacturas tradicionales; surge una amplia emigración hacia América y el éxodo rural hacia las ciudades, donde la clase burguesa experimenta un progresivo incremento. Durante este período se refuerza la expansión comercial marítima entre Europa, las colonias de América y los países de Extremo Oriente, así como la recuperación del comercio en el Mediterráneo, donde Marsella adquiere gran protagonismo. Inglaterra y Francia se alzan como las grandes potencias económicas del siglo XVIII.

España no queda al margen de esta etapa de prosperidad. El comercio con América se incrementa permitiendo que ciudades como Cádiz -donde es trasladada, en 1717, la Casa de Contratación-, Barcelona y otras, experimenten un fuerte crecimiento que favorece a todo el territorio⁴⁹⁹. Asimismo, se produce un alto desarrollo en los cultivos; las ciudades se amplían con la construcción de nuevos edificios, fábricas, etc. La población se recupera de las epidemias del XVII. El empobrecimiento de las clases inferiores, principalmente el campesinado, continúa a expensas del enriquecimiento de ciertas minorías, nobleza, clero y burguesía.

El advenimiento de Felipe V (1714-1746) al trono de España supone un cambio en todas las manifestaciones políticas, económicas, sociales y culturales⁵⁰⁰. La influencia francesa se implantó de forma explícita durante su reinado y el de su sucesor, Fernando

⁴⁹⁹ Los últimos años del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII suponen un incremento notable de la importación y comercio de obras de plata entre España y las colonias americanas, “coincidiendo con el florecimiento del Barroco hispánico y con el desarrollo de los talleres hispanoamericanos de platería”, como señala HEREDIA MORENO, M^a C., “Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva” en *Actas XI jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1992, pp.287-309. El estudio de las platerías americanas ha experimentado en los últimos años un desarrollo notable y son numerosos los trabajos sobre los plateros, las obras y los centros de las antiguas colonias, por lo que es imposible recopilarlos en este trabajo. No obstante, citar a modo de ejemplo, algunos de los más prestigiosos investigadores que han tratado este ámbito como Hernández Perera, Heredia Moreno, Sanz Serrano, Mejías Álvarez o Esteras Martín.

⁵⁰⁰ MARTÍN, F. A., “Plateros italianos en España”, ob. cit., p.337, relaciona la recepción del arte italiano del siglo XVIII en España, con la llegada de Isabel de Farnesio para convertirse en segunda esposa del rey Felipe V. Sin embargo, considera aún más crucial para el establecimiento de artistas italianos en la Corte madrileña la llegada al trono de su hijo Carlos III, definiéndolo como “el motor principal del desarrollo de la influencia italiana en España”.

VI (1746-1758)⁵⁰¹. En el ámbito artístico, la primera mitad de la centuria está marcada por la exuberancia de un barroco “florido y miniaturista”⁵⁰², en el que el barroco italiano repercute de forma menos intensa que en el siglo anterior, mientras que la influencia francesa produce una clara dualidad⁵⁰³. La incorporación de una estética nueva, que llega a través de los artistas galos, encargados de las principales empresas cortesanas del momento, coincide con el inicio de una comprensible reacción que origina “un proceso de exacerbación de lo hispánico, de íntimo carácter popular, ultrabarroco”⁵⁰⁴. Etapa que produce grandes obras maestras en todas las disciplinas artísticas y culturales de las últimas décadas del XVII y la primera mitad del siglo XVIII.

En 1759 sube al trono Carlos III (1759-1788) con reformas políticas y económicas, apoyadas por una élite cultivada, agrupada en las Sociedades de Amigos del País, que pretendía la revalorización del trabajo y el desarrollo de la enseñanza. Prevalió la idea de estimular la economía, impulsando la agricultura con nuevas técnicas; incentivando la creación de industrias manufactureras que posibilitarían la disminución de la dependencia exterior; desarrollando las estructuras de caminos y aboliendo las aduanas comerciales internas.

El segundo tercio del siglo XVIII supone la aparición de un nuevo estilo de influencia francesa y centroeuropea: el Rococó. Una amplia parte de la historiografía considera que la plena aceptación de la estética rococó en España puede situarse en torno a 1740-1760⁵⁰⁵, retrasando su difusión en dos décadas con respecto a Europa, porque la

⁵⁰¹ CRUZ VALDOVINOS, J.M., “La platería en la corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones”, *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003, p. 129, sostiene que: “Las repercusiones artísticas de la implantación de la nueva dinastía son indudables pero variadas y complejas. Hay que distinguir una primera época en la que, a pesar de las vicisitudes bélicas y políticas y de las ausencias del monarca, el influjo francés en el arte cortesano es especialmente detectable”...“El fenómeno no se limita a las manifestaciones artísticas, sino que se extiende en paralelo, y aún habría que decir precedido por un cambio de protocolo cortesano y de costumbres sociales”.

⁵⁰² DENIS, M.,-BLAYAU, N. *Historia moderna*. Madrid, 1980. “El siglo XVIII”, p. 779.

⁵⁰³ SANZ SERRANO, M^a J., “Orfebrería italiana en Sevilla (I)”, ob. cit., p.99, defiende, en base a criterios fundados, la combinación de ambas influencias: la francesa, favorecida por la dinastía de los Borbones en las primeras décadas de la centuria, y la italiana, que se mantiene, auspiciada por Carlos III, quien trasladó su corte desde Nápoles a Madrid, lo que conllevó una importante presencia de artistas italianos.

⁵⁰⁴ VALDIVIESO, E.; OTERO, R.; URREA, J., “El Barroco y el Rococó”. *Historia del Arte Hispánico IV*. Madrid, 1980, p. 200.

⁵⁰⁵ La recepción de la estética rococó no es uniforme en los diferentes territorios nacionales, aunque su introducción en la corte madrileña provoca la irradiación a las zonas colindantes; en este sentido, CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Lecciones sobre platería española”, ob. cit., p. 19, determina que: “Hacia 1740 se acentúa la ondulación y sinuosidad de los perfiles y aparecen los adornos de rocalla. Esta tendencia rococó va imponiéndose, primero en obras de uso civil y más tarde en las religiosas”. ALONSO BENITO, J., “Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa”, ob. cit., p. 38, afirma que: “dado el alcance que tuvo la platería rococó en todo el país, no resulta fácil determinar cuáles fueron las principales influencias que los plateros leoneses tuvieron en cuenta a la hora de sumarse, con el resto de los artífices de Castilla, a la moda rococó. Teniendo en cuenta que las primeras piezas de plata leonesas con decoración rococó aparecieron en la década de los sesenta, parte de las influencias pudieron llegar de la mano de los Crespo como representantes más punteros de la orfebrería salmantina ya desde el segundo cuarto del siglo XVIII, aunque lo más probable es que el influjo rococó llegase por medio de libros, grabados de piezas e incluso obras terminadas de los talleres cordobeses y madrileños, obradores gracias a los cuales el gusto rococó en

primera mitad de esta centuria se considera la última etapa barroca, con diferentes denominaciones: ultrabarroco, churrigueresco, etc.

En la segunda mitad, se instauran en las principales ciudades españolas las Academias de Bellas Artes, promoviendo una nueva sensibilidad por la belleza del arte clásico, imponiendo el estudio de los modelos y tratadistas de la Antigüedad y favoreciendo un progresivo abandono del ideal barroco y rococó. En 1752, la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid reúne a un selecto grupo de profesores que se suman a las nuevas líneas artísticas. En Valencia, se crea la Real Academia de las Artes de San Carlos, reconocida por Real Despacho del rey Don Carlos III, el 14 de febrero de 1768.

El auge adquirido por las Academias se traduce en el incremento de la sensibilidad clásica que, a finales del XVIII y principios del XIX, se dejará sentir en todos los niveles artísticos. La platería afronta similar progresión que el resto de las disciplinas⁵⁰⁶. Se mantiene la estética del barroco seiscientista hasta mediados de la centuria; el rococó le sucede hasta las últimas décadas del período, cuando se inicia la introducción de los elementos clásicos.

El Reino de Valencia inicia este siglo con un cambio trascendental, la Guerra de sucesión a la Corona de España (1700-1713), en la que los territorios de la Corona de Aragón reconocieron la soberanía del Archiduque Carlos de Austria, lo que ocasionó, con el triunfo de Felipe V, de la Casa de Borbón, apoyado por la Corona de Castilla, la anulación de sus fueros y privilegios con el Decreto de Nueva Planta (1707), iniciando un proceso de centralismo político centrado en el autoritarismo monárquico. Además, el XVIII registra un fuerte aumento demográfico, con cierto retroceso de la nobleza y el clero, y un paulatino empuje de las clases medias, lo que unido a las ideas reformistas de la Ilustración, basada en reformas agrarias, económicas, educativas y sociales pretendieron consolidar las fuentes de riqueza. El impulso a las industrias manufactureras y el comercio se instituyó como objetivo necesario para el progreso. En Valencia, la industria de la seda conoció un elevado desarrollo, afectando a la comarca de la Huerta, donde se fomentó la plantación de moreras. Durante esta centuria la comarca de la Huerta mantuvo su sistema de productividad agraria basado en el regadío por acequias, proporcionando el suministro de la capital e iniciando una exportación nacional de medio alcance, alentada por la mejora de las vías de comunicación y la supresión de determinados aranceles.

la platería irradió a la mayoría de los puntos del Estado español”. Asimismo, SANZ SERRANO, M^a J., “Los estilos en la platería barroca andaluza”, en *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007, p. 57, establece la introducción del gusto rococó en Andalucía “poco antes de mediados de siglo, quizás a la vez que en los retablos, o algo más tarde”.

⁵⁰⁶ ARANDA HUETE, A., “El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo XVIII”, ob. cit., p. 126 y ss., afirma que durante la primera mitad del siglo XVIII los comerciantes franceses dominaron el comercio joyero en la capital del reino, mientras que a partir de 1760 se imponen los españoles.

2. Materiales

El material por excelencia siguió siendo la **plata**. A pesar de que a partir de la segunda mitad del siglo XVII se redujeron las extracciones, con relación a 1600⁵⁰⁷, la importación de este metal continuó siendo muy importante, bien en bruto o de forma labrada⁵⁰⁸. Su adquisición no suponía ninguna dificultad, facilitado en parte a que los precios no experimentaron grandes subidas y porque la ley de la plata sufrió cierta variación pasando a ser algo más baja que en los siglos precedentes.

La solicitud de obras de plata se mantuvo por parte de la nobleza y del clero; sin embargo, durante todo el siglo XVIII se percibe un incremento en la demanda de la burguesía urbana y de los ricos campesinos que, con la adquisición de estas piezas, exteriorizaban un prestigio e influencia, cada vez mayor, en el entramado social⁵⁰⁹.

El **oro**, como es habitual desde antaño por la carestía del material, se reduce a escasas piezas encargadas por las altas jerarquías o a las joyas y aderezos personales⁵¹⁰. Estos objetos, realizados por los maestros de oro, son muy abundantes en las clases medias, como así nos ha llegado en los diferentes inventarios de bienes.

El **cobre**, el **bronce** y otros materiales, como el latón, peltre o estaño, son empleados como sustitutos de la plata para objetos de uso cotidiano, porque, de este modo, su reposición no requiere de una inversión onerosa. En este sentido, es usual que algunos cálices, incensarios, navetas, portapaces, relicarios y otros objetos se realicen, al

⁵⁰⁷ Un interesante estudio sobre la llegada de material americano en SANZ SERRANO, M^a J., “Platería peruana en Sevilla y su provincia”, ob. cit., p. 103 y ss. La autora manifiesta que la entrada de la plata peruana por el puerto de Sevilla se realizaba mediante barras o lingotes numerados y marcados. Se recepcionaba en la Casa de la Moneda sevillana, desde donde una parte se distribuía entre otras Casas de la Moneda nacionales, mientras que otra era comercializada por mayoristas, vendiéndola a orfebres, mercaderes o ciudadanos particulares. Durante el siglo XVIII la recepción de plata labrada se incrementó notablemente con piezas de alta calidad técnica. En futuros trabajos podría investigarse la comercialización de la plata americana por la Península Ibérica y, en concreto, en Valencia.

⁵⁰⁸ El análisis de los libros de registros de las flotas de Nueva España y de Tierra Firme que arribaron al puerto de Cádiz durante los reinados de Carlos II y de Felipe V ha permitido conocer la cantidad aproximada de plata labrada que se importó a la Península en el siglo XVIII, aunque se conocen algunos casos de fraude en la declaración de la carga importada, como así lo recoge en un preciso trabajo HEREDIA MORENO, M^a C., “Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011, pp. 265-277.

⁵⁰⁹ El estudio de otros materiales empleados en orfebrería ha sido realizado por MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “Algunas consideraciones sobre la orfebrería del platino en la América prehispánica a través de la cultura La Tolita- Tumaco” en *Laboratorio de Arte*, 10. Sevilla, 1997, pp.47-61. La autora advierte de la indiferencia de los conquistadores por este metal, interesados sólo por el oro y la plata en los primeros siglos tras la conquista, y recuerda su descubrimiento por el científico y marino español Antonio de Ulloa, en 1735, en las arenas auríferas del río Pinto, en el Choco Colombiano.

⁵¹⁰ Un estudio sugestivo sobre los tratados alusivos a los materiales, principalmente oro y plata, en el siglo XVIII es el expuesto por PEÑA VELASCO, C. de la, “Los comentarios sobre el oro, la plata y otros metales”, ob. cit., pp. 313-341.

menos parcialmente, en bronce o cobre, dotándolos de mayor suntuosidad mediante el dorado o plateado (figs.247-249).



Figs. 247-249. Objetos de bronce Cáliz, portapaz y custodia

La delicada situación económica del Imperio español originó que las piedras preciosas de gran calidad fueran sustituidas por otras de menor valor, incluso con materiales diferentes que evocasen la dignidad de las gemas. Así, proliferan los aljófares en lugar de las perlas de mayor tamaño, o los cristales de imitación, sustituyendo a esmeraldas, rubíes o diamantes. Se introducen los *claveques*, cristales de imitación al diamante. Estas prácticas pretendían abaratar los costes de fabricación. A pesar de las pragmáticas, como la emitida por Felipe V en 1723, que pretendían evitar la pérdida de capital y el uso de piedras falsas, los orfebres no pudieron prescindir del uso de piedras falsas en las obras. En las piezas de nuestro estudio se observa que se siguieron empleando los **cristales tallados** para conferir lujo a los objetos, evitando su encarecimiento; así, se utilizan con frecuencia en la decoración de los ostensorios de las custodias, en las coronas y en otras piezas que necesitan de suntuosidad. Los **esmaltes** son aplicados de modo minoritario, mientras que el empleo de **perlas, aljófares y piedras semipreciosas** son adoptados en determinadas obras.

3. Técnicas

Las técnicas utilizadas en esta etapa son las mismas que en épocas anteriores. El **torneado** sigue siendo la habitual para la elaboración de piezas de astil, cada vez más preciso y menos sencillo. Se utiliza para los cálices, copones, hisopos y custodias, principalmente (fig.250).

El **grabado** adquiere importancia; aunque había sido empleado en la etapa anterior, en el rococó adquiere tal profundidad que, en ocasiones, toma el aspecto de un falso repujado (fig.251).

El **cincelado** mantiene su eficacia en la finalización y acabados de las piezas (fig.252). Empleado asiduamente en el retoque de los trabajos de molde, como son los portapaces, Crucificados, etc.

El **repujado**, frecuente en el barroco, alcanza gran protagonismo en una estética donde la profusión y la exuberancia decorativa son favorables para el empleo de esta técnica. Por otra parte, el uso de planchas de plata más finas ocasiona una maleabilidad superior, idónea para cualquier labor repujada (fig.253).



Fig. 250. Torneado Fig. 251. Grabado Fig. 252. Cincelado Fig. 253. Repujado

El **molde** y la **fundición** siguen siendo recursos frecuentes. Los elementos de fundición son adecuados para las estructuras, como ocurre en los portapaces (fig.254) o en los perillones de remate (fig. 255), así como para motivos decorativos, bien con láminas superpuestas (fig.256) u otros elementos: costillas, potencias, etc., y en los Crucificados (fig.257).



Fig. 254-257. Elementos de fundición y molde

Las técnicas de **dorado** y **plateado** se emplean con cierta frecuencia en las piezas realizadas con materiales menos costosos y de empleo cotidiano. Se recurre a ellas para abaratar el coste de la producción. Con todo, también se producen objetos de plata a los que se les recubre de una capa dorada, siguiendo cánones de moda, gusto y estilo (fig.258).

La talla de cristales, junto a la técnica de **engaste** para su incrustación en la pieza, son empleados para la decoración de custodias, coronas y aureolas, preferentemente, aunque también adornaron cálices y otras tipologías (fig.259).

El **picado de lustre**, en cambio, queda reducido a pequeños espacios que confieren zonas de claroscuro, útiles para resaltar otros motivos ornamentales (fig.260).



Fig. 258. Plata sobredorada Fig. 259. Cristales engastados Fig. 260. Picado de lustre

4. Decoración

La concepción ornamental de esta etapa se aleja de los referentes tradicionales. Los órdenes clásicos quedan adulterados, las composiciones simétricas son rehusadas -si bien la asimetría absoluta no se llega a implantar en el rococó- y se consigue la conquista de la ornamentación sobre la estructura, de tal modo que, en algunas piezas, ésta apenas llega a apreciarse. Las obras de arte adquieren un sentido decorativo intenso y movido, basado en el empleo de elementos ondulantes y mixtilíneos que tienden a ocupar todo el espacio⁵¹¹.

Es, en las dos últimas décadas de finales del siglo XVIII, con la influencia de una nueva estética cuando se retoman las preferencias clásicas, introduciendo, lentamente,

⁵¹¹ La decoración rococó en orfebrería es definida como “repleta de sensualidad y plétórica de vida” por ALONSO BENITO, J., “Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa”, ob. cit., p.35, señalando que en la segunda mitad del siglo XVIII: “Si en arquitectura destacó el recogimiento del arte y su proyección hacia los interiores, en orfebrería se produjo el efecto contrario, el esplendor y el esparcimiento de una decoración repleta de sensualidad y plétórica de vida. Las piezas de orfebrería que siguieron los postulados de esta nueva corriente se caracterizaban por fluir sobre sí mismas eliminando los elementos de soporte y otros gestos arquitectónicos. La curvatura de sus detalles es esencialmente distinta a la de los tipos barrocos y su asimetría es, Asimismo, diferente; cada pieza tiene la característica única de ser ‘unidad de mezclanza’ ”.

elementos derivados del gusto clásico y composiciones armoniosas de serena composición simétrica⁵¹².

4.1. La rocalla

Al nombrar el término rocalla se hace referencia al elemento exclusivo de la decoración rococó. Se inicia, en Francia, durante el primer tercio del siglo XVIII. Su implantación se debió a la búsqueda de los artistas franceses por introducir variedad en los elementos ornamentales barrocos. Aparece por primera vez en la decoración de las residencias reales al objeto de disminuir el peso de los elementos arquitectónicos, aunque, pronto, se extendió a todas las facetas artísticas y a todos los países europeos⁵¹³.

La rocalla es una composición constituida por una cartela cuyo borde, siempre curvo, está organizado por fragmentos de conchas y hojas que crean un contorno armonioso, basado en la composición de líneas en forma de “S” y “C” (figs. 261-262).

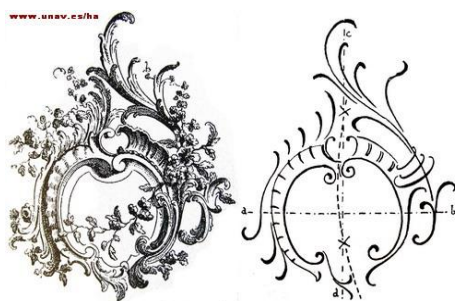


Fig. 261. Diseño de rocalla⁵¹⁴



Fig. 262. Decoración de rocalla

⁵¹² La introducción del lenguaje clásico aparece en círculos cortesanos de la capital y zonas próximas de Castilla, así CRUZ VALDOVINOS, J.M., Platería en *Historia de las Artes aplicadas en España*. Madrid, 1982, p.137, señala una temprana expresión del lenguaje neoclásico en las ánforas para óleos de la catedral de Burgos, o realizadas por Domingo Urquiza en 1771, e IGLESIAS ROMEO, L.S., “Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación a su estudio” en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 55. Madrid, 1989, pp.440-450 confirma que el último cuarto de siglo supuso “la consolidación del neoclasicismo” en la platería madrileña, así como en el resto del territorio español.

⁵¹³ La aparición de la rocalla como elemento ornamental se sitúa en Alemania a finales del siglo XVII, aunque anteriormente Bernini ya la había empleado en una fuente que, actualmente, se custodia en el Palacio de Windsor. A partir de 1720 este elemento será la esencia del arte francés y se expande al resto de Europa, como señala MÉNDEZ HERNÁN, V., “El desarrollo de las platerías extremeñas”, ob. cit., p. 188. Sobre su presencia en el arte valenciano, RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Cáliz” en *La Luz de las Imágenes, II Áreas expositivas y análisis de imágenes*. Valencia, 1999, p. 182, afirma que “en el arte valenciano apenas se puede hablar con propiedad de rococó fuera del campo de la orfebrería, salvo en contadas excepciones. Es en esta donde encontramos abundantes y excelentes muestras en todo tipo de objetod, incluso de gran tamaño”.

⁵¹⁴ Lámina de Franz Xaver Habermann, reproducida en <http://www.unav.es/ha/002-ORNA/cajas-rocaille.htm>. Consulta: 26/06/2013.

Al inicio, su empleo fue moderado, asociado a los diferentes recursos ornamentales de estilos anteriores. Sin embargo, pronto se convierte en la principal aportación de este estilo al repertorio artístico del siglo XVIII, originando un motivo artificioso que combina lo vegetal y lo abstracto, que será empleado en, prácticamente, todas las tipologías. Transfiere movimiento y dinamismo a las piezas, gracias a las líneas ondulantes de textura rugosa. Según Alonso Benito, “se ha entendido como una evolución estilística del tema de las conchas”, llegando a evolucionar a “un exitoso diseño”⁵¹⁵.

Este elemento puede llegar a modificar la estructura de la pieza, dependiendo de su tipología. En las obras de astil, como custodias, cálices, relicarios, copones o cruces, la transformación se centra en la ornamentación (figs. 263-264). En cambio, en aquéllas de disposición plana, como frentes de altar, sagrarios, portapaces, bandejas, atriles, sacras, etc., la ornamentación se alza como elemento dominante llegando, en algunos casos, a cubrir toda la obra, enmascarando, e incluso anulando, las estructuras tipificadas en épocas precedentes (figs.265-266).



Fig. 263. Cáliz Fig. 264. Cruz de altar Fig. 265. Portapaz Fig. 266. Sacra

La llegada de Felipe V al trono de España supuso la recepción de los nuevos ideales estéticos que se estaban gestando en Francia. Sin embargo, esta admisión se produjo de forma lenta y gradual, debido al gran protagonismo del barroco hispánico en todas las manifestaciones artísticas⁵¹⁶. La influencia de la rocalla fue limitada en las

⁵¹⁵ ALONSO BENITO, J., *Platería y plateros leoneses*, ob. cit., p. 204.

⁵¹⁶ CRUZ VALDOVINOS, J.M., “La platería en la corte madrileña”, ob. cit., p. 130, apunta una lenta aceptación del nuevo estilo en la sociedad española y su diferente recepción en el ámbito religioso o en el civil: “Sin embargo, el cambio no se produce de forma radical, sino que durante algún tiempo coexisten las tradiciones y formas artísticas de la dinastía anterior y las nuevas tendencias. A este respecto es fundamental hacer una distinción entre el arte religioso y el arte profano. La religión católica, su liturgia y ritos fundamentales eran los mismos para los Habsburgos que para los Borbones, mientras los gustos y costumbres en la vida civil eran harto diversos, como lo demuestra la vestimenta, la dieta alimenticia o el cuidado de la salud, el mobiliario y la decoración en general. Por eso, en el arte religioso perviven las características del siglo anterior durante bastante tiempo mientras en el arte profano el cambio es mucho más rápido”.

primeras décadas. En cambio, a partir de los años cuarenta, se incrementa el empleo del ornato rococó alcanzando su esplendor durante el reinado de Fernando VI (1746-1758).

Ejemplo de la recepción de la nueva estética en la zona de estudio es el magnífico portapaz de la iglesia parroquial de Burjasot (fig.267), en el que la bella composición de rocallas conforma el tema y la estructura. La datación de la pieza -1751- (fig. 268) confirma la rápida aceptación de la rocalla entre los plateros valencianos.



Fig. 267. Portapaz de San Miguel de Burjasot Fig. 268. Datación: 1751

El abundante uso de la rocalla trascendió a las estructuras, como se ha visto en los portapaces, a los remates de las cruces (fig.264), o a los elementos de fundición anexados a los modelos de Sedaví, 1796- (fig.269). Además, se integró en la decoración de las piezas, coexistiendo con elementos de gusto clásico, principalmente florales -cáliz de Godella- (fig.270), e iniciando, a finales de la centuria, un acelerado progreso de decadencia. En efecto, la rocalla fue un elemento de gran aceptación que provocó, paradójicamente, su desaparición, ya que su empleo generalizado y, en ocasiones, desmedido, le valió la consideración de “demasiado aburrido y vulgar”⁵¹⁷.

⁵¹⁷ LORDA, J., *Classical architecture*. 4.4. The rocaille. <http://www.unav.es/ha/002-ORNA/cajas-rocaille.htm>. Consulta: 26/06/2013.



Fig. 269-270. Empleo de rocallas

4.2. Decoración antropomórfica

Las representaciones de animales o imágenes humanas no destacan entre los motivos ornamentales de las piezas del siglo XVIII de este estudio. Sin duda, prevalecen otros elementos como componentes meramente decorativos –esencialmente vegetales–, mientras que la figura humana ocupa lugares determinados, de condición protagonista⁵¹⁸. En este sentido, sobresalen los Crucificados y Santos Patronos –en ambos lados de las cruces procesionales– o las escenas de los portapaces, de los que se trata en el apartado dedicado a la iconografía.

Las cabezas de querubines son el motivo antropomórfico más utilizado en esta etapa. Dispuestos tanto individualmente como en parejas, aparecen en diversas partes de las piezas: peanas, subcopas de cálices, nudos, macollas, etc. Ejecutados con técnicas diversas: cincelados, repujados o fundidos con moldes, se encuentran en numerosas tipologías (fig.271).

Por otro lado, la figura de la luna creciente, representada antropomórficamente, con rostro humano, alcanzó gran popularidad al ser uno de los objetos integrantes de los ajuares marianos de muchas parroquias (fig.272).

⁵¹⁸ A pesar de no encontrar obras con figuras exentas en nuestra zona, es conveniente recordar que existen en Valencia obras de notables artistas del último tercio del siglo XVIII en las que se aprecian esculturas de gran calidad. En concreto, COTS MORATÓ, F. de P., “Las custodias valencianas”, ob, cit., p. 211, señala que: “La presencia de figuras será una característica del Barroco pleno y del Rococó”. Además, destaca la actividad de algunos plateros en esculturas de plata, como Vicent Entreaigues, Bernardo Quinzá o Mariano Joan, así como la relación entre algunos plateros y el escultor- imaginero José Esteve Bonet, quien realizó numerosos modelos de esculturas para plateros. Entre las obras con esculturas destaca la custodia de Cartagena, obra de Quinzá de 1766; la *Custodia de la Minerva* de Xàtiva; la *Custodia de Ademuz*, obra de Mariano Joan; la *Custodia Procesional* de Santa María de Oliva y otras imágenes sueltas como *Santo Domingo de Guzmán* y *Santo Tomás de Aquino*, en la iglesia parroquial de la Asunción de Carlet. El autor subraya que: “la presencia de figuras es muy importante en este período pues adornan y enriquecen, en clara tendencia iconográfica, los principales viriles”; al mismo tiempo distingue a este tipo de obras como: «custodias escultóricas», piezas donde la profusión de relieves y figuras es muy destacada y donde todo el conjunto tiene un carácter claramente escultórico”.



Fig. 271. Querubines



Fig. 272. Luna creciente

4.3. Decoración vegetal

La decoración vegetal sigue los modelos básicos del barroco pero con mayor variedad. Así, el acanto se mantiene por su variabilidad, capaz de adaptarse a cualquier espacio, no como motivo principal, sino como elemento complementario de otros adornos. Los elementos florales aumentan en importancia, destacando el empleo de las rosas, la flor de lis u otras variantes. La palmeta y los tallos vegetales ondulantes son motivos tradicionales que permanecen y permiten otorgar dinamismo a composiciones de importante riqueza ornamental (figs. 273-274).



Figs. 273-274. Elementos vegetales

A partir del segundo tercio, con la incorporación de la rocalla, es habitual la combinación de todos los elementos; si bien el nuevo elemento se impuso, llegando a dominar las composiciones.

En ocasiones, los rayos que adornan algunas piezas pueden ser sustituidos por otros elementos, que aportan mayor movilidad a la sempiterna línea recta biselada. De este modo, en la primera mitad de la centuria, se diseñan con tímidas composiciones vegetales (fig.275) que, a partir de la segunda, adquieren mayor complejidad estructural, dando lugar a cogollos de acanto u otros elementos vegetales (fig.276).

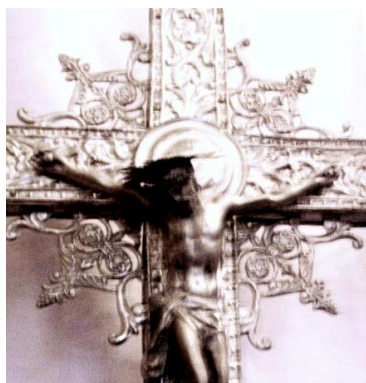


Fig. 275. Composición vegetal en las potencias Fig.276. Cogollo

A finales de la centuria, cuando la rocalla se encuentra en progresivo retroceso, retoman protagonismo los elementos vegetales, aunque no con el volumen y carnosidad de las primeras décadas. En ocasiones, se utilizan de forma individualizada, con preferencia por las hojas lanceoladas como único motivo protagonista (fig.277); formando cenefas (fig.278), o guirnaldas florales y frutales, que se rodean de lazos y combinan delicadamente con otros adornos (fig. 279).



Fig. 277. Hojas vegetales Fig. 278. Cenefas Fig. 279. Guirnaldas

El apogeo de la vegetación se hace evidente, sobre todo, en las piezas que asimilan los nuevos postulados clásicos, siendo el acanto y las flores, como margaritas y dalias⁵¹⁹, las más empleadas por su composición estilizada y armoniosa estructuración (figs. 280-281).

⁵¹⁹ Esta flor, originaria de México, fue admirada por los conquistadores españoles desde que, en 1529, desembarcaran en la península de Yucatán. El botánico y médico español, Francisco Hernández de Toledo, la recopiló en sus trabajos sobre la flora y fauna de este territorio, llevados a cabo entre 1571 y 1577. No



Figs. 280-281. Flores y acantos

4.4. Decoración abstracta

Toda aquella decoración que no responde a modelos figurativos, podemos considerarla abstracta, ya sea de líneas geométricas, ya de perfiles imprecisos o irregulares. Por lo tanto, la decoración del siglo XVIII tiene una base amplia de elementos abstractos, como las “ces”, espejos, elementos geométricos y otros que, con una adecuada combinación, ofrecen obras de características inconfundibles.

4.4.1. Ces

El elemento más utilizado y recogido del barroco era una “variante bidimensional en forma de “C”, derivada del *rollwerk*, muy utilizado en el Renacimiento”⁵²⁰. Si bien, durante el rococó este elemento gana en desarrollo, lo que confiere mayor plasticidad y dinamismo. En algunos casos se asocia con otros motivos vegetales, como hojas de acanto, tallos vegetales, o la propia rocalla, que sirven para realizar el remate de la “C” (figs. 282-283). Su amplio desarrollo y aceptación se adaptó, en muchas ocasiones, a la morfología de las piezas, como ocurre con las asas de jarras o en los remates de los brazos de las cruces (fig.284).

obstante, alcanzó una amplia popularidad tras la llegada a España de las primeras semillas, cultivadas, estudiadas y difundidas por el naturalista y botánico Antonio José Cavanilles, en 1780.

⁵²⁰ ALONSO BENITO, J., *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 204.



Figs. 282-284. Motivos de “ces”

4.4.2. Espejos

El empleo de espejos, recogidos de estilos anteriores, sigue aplicándose en el siglo XVIII, esencialmente en la primera mitad, experimentando un importante desuso en la segunda, donde se prefiere la omnipresente rocalla, y su desinterés evidente a finales de siglo.

Su aplicación contribuye a multiplicar los centros de atención de las piezas, así como a ensalzar la riqueza y variedad ornamental. Se utiliza de forma sencilla, como el clásico espejo ovalado, rodeado de molduras curvas, mixtilíneas, tornapuntas o “ces” (figs.285-286), o múltiple, aunque esta disposición tiene un empleo minoritario (fig.287-288).



Figs. 285-286. Espejos ovalados

Figs. 287-288. Espejos múltiples

En ocasiones, se interrelaciona con otros motivos; en concreto, con la rocalla, originando un elemento similar a una concha abierta, en cuyo interior sus valvas acogen una anómala perla de formas irregulares (figs. 289-291).



Figs. 289-291. Espejos irregulares

4.4.3. Potencias y ráfagas

El siglo XVIII va a suponer un cambio significativo en estos elementos. Si en las centurias precedentes las ráfagas de rayos se habían caracterizado por la disposición de rayos rectos con alternancia de flameados, en el siglo XVIII se produce una gran alteración de este sistema. El ornato de las aureolas de las custodias opta por una decoración de grupos de rayos rectos biselados que alternan con estructuras de composición variada rematadas con estrellas, formadas bien por vegetales (fig.292), por formas mixtilíneas (fig.293) o por rocallas (fig.294), en sustitución del rayo flameado.

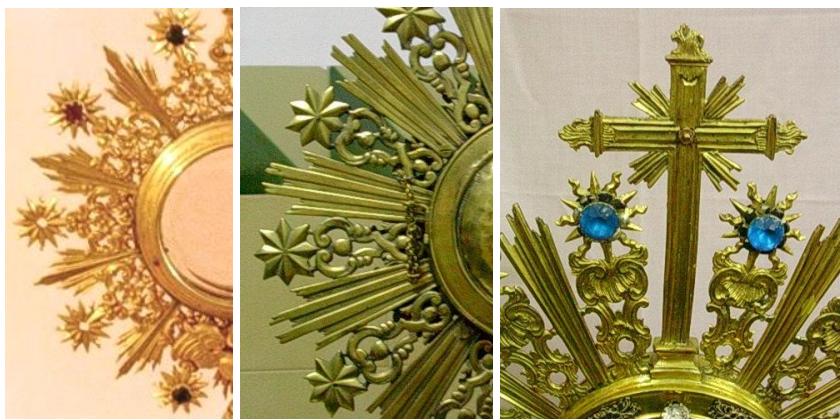


Fig. 302-304. Rayos vegetales. Mixtilíneos. Rocallas

Similar evolución se produce con las potencias de las cruces. De este modo, durante la primera mitad del período se abandonan los rayos rectos biselados por sencillas composiciones mixtilíneas (fig.295), que se complican con el avance del siglo, llegando, en los años finales del siglo, a mostrar estructuras aglomeradas, formadas por cogollos vegetales (fig. 296).



Fig. 295. Potencias mixtilíneas Fig. 296. Potencias vegetales

No obstante, a finales del siglo XVIII, como consecuencia de la influencia clásica, que aboga por una estética naturalista, se vuelve al empleo de los usuales rayos rectos en todas las tipologías (figs. 297-298). Es de destacar, en la aureola de Carpesa, una virtuosa solución para la alternancia de rayos, con la disposición de ráfagas rectas, casi paralelas, que se combinan con haces vegetales de igual proporción y suma elegancia, que no rompen la estética del conjunto y le otorgan un continuo ritmo compositivo (fig.299).



Fig. 297- 298. Rayos rectos en custodias y potencias Fig. 299. Rectos alternos

4.4.4. Costillas

Son elementos que alcanzaron un amplio uso en el barroco del siglo XVII pero que, en esta centuria, su empleo queda muy reducido. Su función principal es la de ofrecer un dinamismo, a la par que proporcionar elementos decorativos en zonas concretas. Tan sólo se muestran en los nudos de tres piezas. La primera, claro vestigio de las costillas mixtilíneas barrocas (fig. 300); la segunda, de factura clásica, combinadas con elementos vegetales (fig. 301), mientras que la tercera, en los años finales de siglo, recoge la costilla barroca, aunque sin perforación ni volatilidad (fig. 302).



Figs. 300-302. Costillas decorativas

Un componente característico de mediados del siglo XVIII, situado preferentemente en los nudos de las custodias, es la aplicación de cabezas de querubines de fundición. Este elemento sustituye a las costillas mixtilíneas barrocas, otorgando importancia visual al nudo, que toma la forma de pera invertida (fig.303), o sobre el toro, muy amplio, del nudo de tipo jarrón (figs. 304-305).



Figs. 303-305. Nudo con cabezas de querubines

4.5. Inscripciones

La decoración heráldica, tan importante en los siglos precedentes como medio de distinguir al propietario o al comitente, tiende a reducirse en las piezas de platería. Se prefiere el uso de inscripciones, colocadas, a menudo, en los bordes de las peanas. Éstas proporcionan más información, no sólo pueden expresar el nombre y abolengo de la persona que ofrece la pieza, sino otros datos como la localidad, la datación o, incluso, el motivo de la donación.

En este período y zona, disponemos de varias obras que presentan inscripciones. Unas, poco clarificadoras, con acusado desgaste, como la de la custodia de Tavernes Blanques con un somero “*De Josep II*”, del que apenas se deduce si se trata del oferente o del autor (fig.306); la del cáliz de Quart de Poblet, donde la palabra “*courò*” plantea la duda entre el material, cobre, u otro concepto incierto (fig.307); o la que se encuentra en

la pestaña de la Veracruz de esta misma localidad: “*A·S·ISA REL·GUAN·NAVP·DO*”, cuyas abreviaturas dificultan su significado.



Figs. 306-307. Inscripciones

En cambio, en otras ocasiones, figuran algunas leyendas que transmiten información precisa, bien con el año: “*Año 1716*”, en la aureola de Vinalesa (fig.308), bien proporcionando el nombre de la persona que lo donó: “*D^a Isavel Maria Mercader*”, en la custodia de Borbotó; inclusive detallando su condición o cargo, o referencias más amplias, como la custodia de Rafelbunyol, que, gracias a su diámetro, permite registrar la información: “*SE HIZO A ESPENSAS DEL COMÚN SIENDO ECÓNOMO DE ESTA PARROQUIA D. JUAN ANDRES. AÑO 1791*” (fig.309).



Figs. 308-309. Inscripciones

El tamaño reducido no es impedimento ante la voluntad de colocar una inscripción, tal como se desprende de la emplazada en la cabeza del hisopo de Aldaya: “*A Expensas de Maria^o Sancho Econ^o*”.

5. Iconografía

El estilo rococó no sólo significó un aumento considerable de los elementos ornamentales en las diferentes tipologías de platería, sino que supuso una reactivación de programas iconográficos, que durante la centuria anterior quedaron reducidos y limitados. Su localización continúa siendo la habitual, centrada en algunos cálices, custodias, portapaces o cruces procesionales y, en ocasiones, en otros objetos menos usuales, como en las sacras litúrgicas.

5.1 Programa Eucarístico

La simbología eucarística permanece asociada a los cálices y custodias. En la primera tipología, la representación se emplaza en las peanas, en las subcopas y, en ocasiones, en los nudos, mientras que en las custodias la ubicación predominante es en sus bases. En este sentido, uno de los símbolos que destaca en este período es el tema bíblico del Nuevo Testamento: el Cordero sobre el Libro de los siete sellos⁵²¹ (fig.310) o el Cordero de Dios, símbolo del sacrificio de Jesús para la salvación de los cristianos (fig.311).



Fig. 310. Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos Fig. 311. Cordero de Dios

El Pelicano, alimentando a sus crías con su sangre, es un tema eucarístico recuperado que se emplea, a finales de la centuria, para ornamentar algunas custodias (fig.312).

Las hojas de vid y espigas, concernientes a la Eucaristía, pueden figurar en los cálices. Sin embargo, su localización alrededor de los viriles de las custodias es una innovación propia de esta centuria, logrando, mediante un elemento vegetal decorativo, dotar a la obra de un inconfundible simbolismo (fig.313).



Fig. 312. Pelicano

Fig. 313. Hojas de vid y espigas de trigo

⁵²¹ Ap. 5-6.

5.2 *Arma Christi*

El programa de símbolos alusivos a la Pasión de Cristo, denominados *Arma Christi*, se mantiene como decoración preferente para cálices, custodias y relicarios del tipo *Lignum Crucis* o *Veracruz*, en los que suelen establecerse como ornamentación de la peana y de los brazos de la cruz (fig.314). Se pueden colocar en cartelas, limitadas por “ces”, dispuestas en las peanas (fig.315), en las subcopas (fig.316) o en los nudos (fig.317).



Figs. 314-317. *Arma Christi*

La profusión decorativa que se observa a partir de la llegada del rococó, abarcando toda la segunda mitad de la centuria, logra armonizar con los emblemas pasionales, asociándolos con una nueva estética, basada, en unos casos, en la rocalla (fig.318), o, en otros, sobre destacadas composiciones de nubes y guirnaldas (figs. 319-320).



Fig. 318-320. *Arma Christi*

5.3 Iconografía de las cruces

Los programas iconográficos de las cruces procesionales de esta centuria son específicos, continuando la tendencia de la centuria precedente. Se prefiere, tan sólo, la representación del Crucificado en el anverso, dejando las imágenes de los titulares de la

parroquia, en el reverso⁵²², o la representación de la Asunción de la Virgen (figs. 321-323).

Las disposiciones que el Arzobispo Aliaga decretara en 1631 para la ornamentación de las cruces son seguidas en esta etapa, decorando los cruceros con sencillo ornamento, bien con el anagrama Jesús –IHS–, como la de Rocafort (fig.324), o mediante decoración floral (fig.325), de líneas radiales (fig.326) o concéntricas (fig.327).



Fig. 321-323. Santa Ana y la Virgen Niña. San Sebastián. Asunción de la Virgen

La figura de Jesús Crucificado mantiene el canon naturalista y estilizado. Todos son fundidos y retocados con cincel; en su mayoría de plata dorada, que contrasta con la plata blanca de las cruces, excepto en Vinalsa, donde todos los elementos son de plata en su color (fig.327). Tan sólo el modelo de Rocafort está concebido con diseño menos flexible, en donde la rigidez de las extremidades evoca modelos arcaicos (fig.324).



Figs. 324-327. Crucificados. Rocafort, Borbotó, Godella, Vinalsa

⁵²² COTS MORATÓ, F. de P., “Símbolo y visualidad”, ob. cit., p. 59. El autor, en un esmerado estudio sobre las cruces valencianas, concreta que en la Baja Edad Media el reverso de las cruces estaba ocupado por la Virgen y el Niño, aunque a inicios del siglo XV se introduce al santo titular de la parroquia, generalizándose esta práctica en el quinientos.

El tema de la Crucifixión protagoniza muchos portapaces, en donde se prefiere la escena del Calvario, con San Juan y la Virgen María a ambos lados de la cruz. Encontramos un mismo modelo en diferentes parroquias, lo que confirma la fabricación de estas piezas en serie y sobre molde. A finales de la centuria se popularizó un modelo de Calvario, realizado con buena ejecución técnica y de líneas barrocas, expresadas en la profusión de los ropajes, en el que los elementos clasicistas protagonizan la decoración perimetral (fig. 328).



Fig. 328. Portapaz. El Calvario

5.4 Asunción de la Virgen

La devoción hacia la Virgen, Madre de Dios, ha sido, desde los orígenes del Cristianismo, ampliamente profesada. Tras la conquista de Valencia en 1238 por el rey Jaume I, el culto tributado a la Virgen María se extendió por todos los territorios conquistados.

El Concilio de Trento, en la segunda mitad del siglo XVI, no hizo más que aumentar la popularidad del culto mariano que, con el Barroco, alcanza su apogeo con la representación humanizada de cualquier momento de la vida de la Virgen. De este modo, se le adora no sólo como Virgen Madre de Dios y de toda la Humanidad, sino también como Virgen Niña, como Virgen Inmaculada o en cualquiera de sus advocaciones.

El tema iconográfico de la Asunción de la Virgen sigue la misma composición que el de la Inmaculada Concepción: Virgen vestida con manto y corona, con las manos al pecho y la luna creciente a sus pies. Esta similitud representativa, derivada de la Mujer

Apocalíptica, hace difícil en muchas ocasiones el diferenciarlas⁵²³. Este es el caso del portapaz de Museros, en el que sabemos que se trata de la Asunción de la Virgen por pertenecer a la parroquia de esta misma advocación, aunque sigue el esquema empleado para la representación de la Inmaculada Concepción⁵²⁴(fig.329).



Fig. 329. Asunción de la Virgen

Esta temática también es empleada en numerosas ocasiones para ocupar el reverso de los cruceros, en las cruces procesionales de algunas parroquias, bien por titularidad o por elección (fig.323).

5.5 Santos y Evangelistas

El Concilio de Trento promovió la veneración a los santos y mártires cristianos como respuesta a la abolición de su culto perpetrada por los reformistas luteranos. A

⁵²³ GARCÍA MAHÍQUES, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)”, ob. cit., pp. 187-197 y “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (II): <Ab inicio et ante saecula creata sum>”, en *Ars Longa*, 7-8. Valencia, 1996-1997, pp. 177-184.

⁵²⁴ Con relación a la iconografía de la Inmaculada Concepción, véase SANZ SERRANO, M^a J., “La problemática de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros” en *Laboratorio de Arte*, 8. Sevilla, 1995, pp. 73-101, donde divulga el origen de la devoción de los plateros por la Inmaculada Concepción, a raíz de las celebraciones que, en 1622, se realizaron en Sevilla a favor del dogma de la Inmaculada, en las que los plateros participaron con varias mascaradas. Asimismo, en MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana”, ob. cit., pp.359-61, se ofrece la similitud representativa de la Asunción de la Virgen y la Inmaculada Concepción, destacando la adhesión del culto inmaculista en el siglo XVII como referente de la iglesia católica española frente a la iglesia protestante: “va a ser a partir del siglo XVII cuando va a cobrar singular fuerza la iconografía de la Inmaculada Concepción, defendiendo la concepción sin pecado de María, algo que los protestantes rechazaban. Esta negación hizo que el culto inmaculista se convirtiese en una de las principales devociones de la iglesia postridentina, que convirtió este tema en una de sus señas de identidad. Dicha devoción, que en el caso español era ya recurrente, experimentó en estos momentos un importante auge en su culto, culminando con la proclamación de la Inmaculada como patrona de España y las Américas en 1760 por Clemente XIII mediante la bula *Quantum Ornamenti* a instancias de Carlos III, casi cien años antes de que Pío IX proclamase en 1854 la bula *Ineffabilis Deus* sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen”.

partir de entonces se popularizaron las obras literarias que relataban las vidas de santos y apóstoles y que fueron origen de muchas obras de arte.

La representación de los Santos Evangelistas, frecuentemente empleada en las cruces medievales con las imágenes del Tetramorfo, reaparecen en sus programas iconográficos. Sin embargo, su localización se traslada desde los brazos de la cruz a las macollas. Esta nueva ubicación responde a la simbología de propagación de la doctrina cristiana de los Evangelistas, quienes fueron discípulos y testimonios directos de la vida de Cristo, designados por Él para difundir el nuevo credo y evangelizar al mundo⁵²⁵. Para ello, se emplea un tipo de manzana cúbica que permite la disposición, en cada uno de sus lados, de un Evangelista. Sus características humanas pretenden conferir proximidad al creyente del setecientos, más cercanas y accesibles que el símbolo medieval (fig.330).

Los portapaces constituyeron un formato adecuado para la veneración de los santos. Su propia función, transmitir la paz de Dios mediante la translación del objeto entre los fieles en la ceremonia litúrgica, facilitaba el culto a la par que el conocimiento de la imagen venerada, cuya identificación estaba asegurada mediante la simbología correspondiente (figs.331-333).

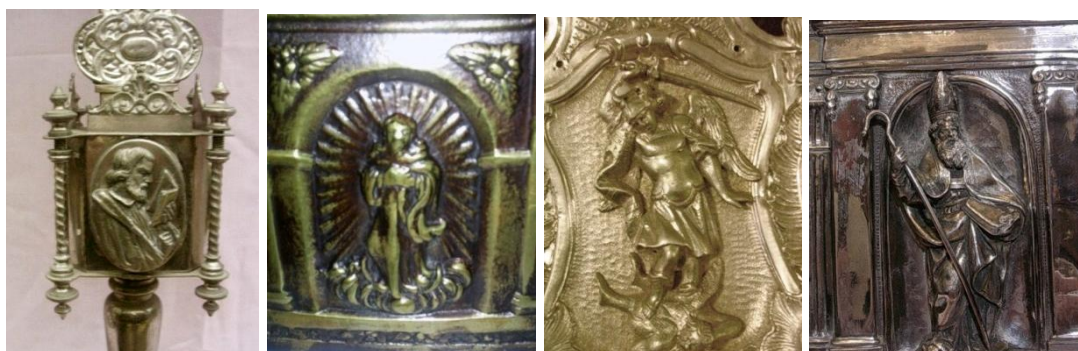


Fig. 330. Evangelista Figs. 331-333. Santos Patronos

5.6 Símbolos

La cultura del siglo XVII desarrolló notablemente el empleo y significado de los símbolos que, ya en los siglos XV y XVI se había propagado por toda Europa, en gran medida propiciados por obras como *Emblemata* de Andrea Alciato, y, en España, por Juan de Horozco y Covarrubias con sus *Emblemas morales*, publicados en Segovia en 1589. Este conocimiento no sólo será de contenido laico, también circularon diferentes libros de simbología religiosa, como *Idea del Buen Pastor copiada por los stos Doctores*,

⁵²⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana”, ob. cit., p.354.

representada en *Empresas Sacras* del jesuita Francisco Núñez de Cepeda, editada en 1682, que influirá notablemente en el arte del siglo XVIII⁵²⁶.

Siguiendo a Julián Gállego, los jesuitas fueron los principales contribuyentes a la difusión de la simbología cristiana⁵²⁷. En efecto, su propagación ha llevado a enlazar el anagrama de Jesucristo -IHS- con el de la propia Compañía. Así, la Veracruz de Torrent presenta este símbolo a los pies de la cruz con dos ideas: una, señalar que la reliquia que contiene está relacionada con Jesús -una partícula del Santo Leño- y otra, acreditar la propiedad de la Compañía de Jesús (fig.334).



Figs. 334-337. Anagramas y símbolos cristianos

La simbología de la Familia Divina se completa con el anagrama de María: M y A entrelazadas (fig.335), y el símbolo del Padre Eterno, representado por el triángulo -alusivo a la Trinidad-, en ocasiones, con ojo central, rodeado de nubes y rayos (fig.336), ya empleado en centurias precedentes. La luna creciente se mantiene como símbolo de la Virgen María, siendo un distintivo substancial en los ajuares de su festividad (fig.337).

Otro tipo de símbolos son los atributos que hacen referencia a personajes concretos de la religión cristiana, pueden ser santos, obispos u otros. Así, tenemos la mitra, el báculo y un edificio, que remiten a un Obispo santo, probablemente Santo Domingo (fig. 338), o el emblema de San Honorato, Obispo de Arlés, con la mitra, el báculo y el ciervo (fig. 339).

⁵²⁶ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1984. Aunque aplicada a la pintura, el análisis de la cultura de los símbolos en la sociedad barroca que realiza el autor sirve para comprender su empleo en la platería, siguiendo las pautas del resto de los campos artísticos figurativos.

⁵²⁷ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos*, ob. cit., p.86. El autor mantiene que: “Los jesuitas son quienes con mayor frecuencia se dan a este ejercicio entre retórico y piadoso, tan alabado por Richéome. Dueños casi absolutos de las prensas de Amberes, inundan Europa de estampas y libros de considerable influencia en la implantación de la cultura simbólica”.



Figs. 338-339. Símbolos

6. Tipologías

La tipología religiosa del siglo XVIII continúa siendo la misma que la de etapas anteriores, aunque con un perceptible aumento de piezas. En el último tercio de la centuria, coincidiendo con la Ilustración y con la idea de promover una religiosidad interior, se insiste en incrementar los ajuares suntuarios de las parroquias, con obras que pretenden “la exaltación de la omnipotencia divina mediante un revestimiento armónico y eficaz, más acorde y cercano a las ideas de la piedad ilustrada”⁵²⁸. En este sentido, las obras datadas en esta centuria alcanzan las 70 piezas, entre las que destacan, por número, los cálices (23), los relicarios (9) y las custodias (8). Asimismo, son importantes también las cruces procesionales (5) y los portapaces (8).

6.1 AJUAR DE LA VIRGEN

Los orígenes de la veneración de la Dormición o Muerte de María provienen de Antioquía y se remonta al siglo IV, generalizándose en los siglos VII y VIII. En Roma se celebra por primera vez bajo el mandato del emperador Mauricio (582-602) y se fija el 15 de Agosto como día para su celebración.

En España, la fiesta de la Asunción de la Virgen María goza de una gran popularidad y se celebra con gran devoción en numerosas localidades. En concreto, en la Comunidad Valenciana, se conmemora en muchos pueblos y ciudades con misterios; es

⁵²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Platería e Ilustración: el ejemplo de la Catedral de Orihuela. *Estudios de platería. San Eloy*, 2010. Murcia, 2010, p. 614.

el caso del *Misteri* de Elche, Morella, Castellón, etc. y se la conoce como la *Mare de Deu d'Agost* o la *gitaeta*⁵²⁹.

Suele acompañarse de unos complementos que forman el distinguido ajuar y cuya tipología es netamente valenciana. De este modo, se compone de cuatro piezas: el tarjetón en el que se establecen las Excelencias Marianas; la aureola, que representa su santidad (fig.340), la media luna figurada, personificando su belleza (fig.341) y la corona, significado de su realeza (fig.343). Estos objetos se disponen en la cama donde figura la Virgen dormida y su función “es la de señalar y dignificar a la Virgen María como Reina y Madre, mediadora de todas las gracias y corredentora de la Humanidad”⁵³⁰.

En nuestra zona de investigación no se ha conservado ningún ajuar completo. El atesorado en Vinalesa se compone de aureola (Cat. n.1, fig.340) y luna (Cat. n.2, fig.341). El de Carpesa consta de aureola (Cat. n.4, fig.342) y corona (Cat. n.6, fig.343), mientras que en la parroquia de Picaña tan sólo se conserva una aureola (Cat. n.3, fig. 344) y una corona en la parroquia de Alfafar (Cat. n. 5).



Fig. 340. Aureola

Fig. 341. Luna

Fig. 342. Aureola

Fig. 343. Corona

La corona tiene un origen profano y se incorpora a la representación de la Virgen en época bizantina. Esta iconografía la adopta el occidente europeo, llegando a la España medieval con la función de reverenciar y ensalzar la imagen de la Madre de Dios. Su empleo se desarrolló en los siglos siguientes, siendo una constante en la mayoría de las representaciones por su carácter simbólico que complementa a su función decorativa⁵³¹.

⁵²⁹ Trad.: “Madre de Dios de Agosto o la acostadita”. OLUCHA MONTINS, F., “Trazas para el lecho de la Virgen de Agosto de la iglesia parroquial de Santa María de Castelló. Ficha 171 del Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges*, San Mateu, 2005. Castellón, 2005, p. 594.

⁵³⁰ COTS MORATÓ, F. de P., “Ajuar de la Virgen de Agosto”, ob. cit., pp. 614-617.

⁵³¹ Sobre el significado simbólico de la corona TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia” en *Estudios de platería*. San Eloy, 2005. Murcia, 2005, p.543, afirma que: “Entre los objetos ornamentales que lucen las imágenes marianas, hay que distinguir los que tienen un significado simbólico y los puramente decorativos. La corona, en plata y oro, es la pieza más antigua utilizada en el exorno de la Virgen, que tiene un carácter simbólico. Desde la Antigüedad los monarcas asociaron a su imagen una serie de insignias como expresión de poder –la corona y el trono– que pasaron a ser emblema de la realeza con un significado preciso y concreto. La Virgen coronada va paralela a la exaltación de su culto, que desarrolla la función de María como madre y trono de Cristo y, lo que es más importante, consagra su condición de reina”.

Las aureolas conservadas, la de Vinalesa, datada en 1716, la de Carpesa y Picaña, de finales de la centuria, permiten apreciar la diferente concepción estilística producida en el siglo XVIII. La primera, sigue el esquema estructural y simbólico de finales de la centuria precedente, concebida como un círculo cerrado. Muestra en su interior otro círculo menor, desplazado de su centro, del que surgen doce rayos con sus estrellas, limitados por la cenefa perimetral circular (fig.340). La segunda, se basa en un círculo “abierto”. El centro está ocupado por un círculo, con decoración floral y anillo exterior con cristales de colores del que parten ráfagas de rayos biselados, con trece estrellas y ramos vegetales que expanden el círculo hacia el exterior (fig.342).

En cambio, la aureola de Picaña presenta mayor complejidad compositiva (fig. 344). Desarrolla su decoración a partir de un círculo, ornamentado con una suave cenefa perimetral, a cuyo alrededor surge una nutrida vegetación, a base de hojas de cardo, entre la que se enlazan cristales de colores. A su vez, de esta trama vegetal parten haces de rayos biselados, entre los que destacan las potencias⁵³². La ornamentación abigarrada, ejecutada con la técnica del repujado, a imitación de los modelos del barroco pleno, surge a finales del siglo XVIII y perdura en las primeras décadas del XIX como contrapunto a los modelos clasicistas que emergen en este período.



Fig. 344. Aureola. Picaña

⁵³² El origen de las potencias se establece en la división del nimbo de Cristo en cuatro partes por una cruz inscrita en su interior, rodeada perimetralmente por un halo, como destaca FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.A., “El arte de la Platería en la Semana Santa de Murcia” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp.208-209. Asimismo, explica que “una de ellas, al quedar tras la cabeza del Redentor abría desaparecido, estableciéndose finalmente en número de tres, que además es el símbolo de la Santísima Trinidad”. Del mismo modo, señala que “las potencias adquieren otro valor simbólico añadido, el de las tres *potencias de Cristo* durante su Pasión, que le habrían dado la posibilidad de superar el trance del camino al Calvario, que habiendo sido un simple humano jamás habría podido superar. Tales potencias serían la Memoria, el Entendimiento y la Voluntad, o lo que es lo mismo Ciencia, Gracia y Potencia”.

6.2 CÁLICES Y COPONES

Se ha conservado un importante número de cálices en esta zona -23- y, tan sólo, 3 copones. La mayor parte de ellos pertenece a la tipología de obras puristas, carentes de ornamentación, cuyo modelo se extendió a lo largo de varias centurias con mínimas variantes, localizadas en el nudo y en las proporciones.

Hay que señalar que los astiles muestran escasas diferencias y que el nudo no es característico de una determinada etapa, porque en cualquier momento de la centuria se puede encontrar nudo en forma de jarrón, ovoide o periforme invertido. Por ello, se pretende realizar un estudio generalizado de la evolución de esta tipología.

En este sentido, en el estudio de las peanas, se aprecia una sobria evolución. Durante la primera mitad de siglo, las peanas mantienen características similares a las de la etapa anterior. Son peanas circulares, amplias, formadas por pestaña recta, seguidas de una moldura principal convexa, de poca altura, y anillo superior plano, que da paso a moldura cóncava, de cuyo centro parte el vástago. Se aprecia en las peanas de los cálices de Torrent (Cat. n.7, fig. 345), del Convento de Massamagrell (fig.346) y de Bon Repós (fig.347).



Fig. 345-347. Peanas de la primera mitad del siglo XVIII

A mediados de la centuria y durante gran parte de la segunda mitad, las peanas experimentan algunos pequeños, pero significativos, cambios. Por lo general, se da un aumento en el volumen de las molduras. En ocasiones, tan sólo se localiza este desarrollo en la moldura central convexa (fig.348); en otras, la moldura interna, desde la que nace el astil, deja de ser cóncava y aumenta de tamaño y altura (fig.349). Las bases con dos o tres altas molduras convexas se introducen en este período (figs.350-351).



Fig. 348-351. Peanas de mediados del siglo XVIII

Los cálices cuyas peanas desarrollan amplias molduras son los de Vinalesa (Cat. n.13) y Burjasot (Cat. n.14). Aquéllos que muestran tendencia a elevar la pieza central de donde parte el astil, son los de Alfara del Patriarca (Cat. n.12), Almássera (Cat. n.15), Rocafort (Cat. n.16) y Quart de Poblet (Cat. n.17). En cambio, los del convento de Massamagrell (Cat. n.10, fig. 350) y Silla (Cat. n.11, fig.351), datado en 1749, ofrecen bases ejecutadas con molduras de elevada altura.

A partir del último cuarto de la centuria las peanas, por el contrario, vuelven a reducir su altura. Algunas mantienen el esquema de la primera mitad, separando las zonas por un filete anular (fig.352); otras, sin embargo, sustituyen este anillo por moldura plana, que enlaza con el cuerpo troncocónico de la base del astil (fig. 353). A finales de la centuria, la peana y el vástago contactan directamente, sin molduras de transición (fig. 354). Son varios los ejemplos de estas composiciones; los que mantienen la moldura anular son los dos cálices de Foios (Cat. n.24 y n.25), y dos en el convento de Massamagrell (Cat. n.20 y Cat. n.22), mientras los que abogan por moldura plana son los cálices de Quart de Poblet (Cat. n.17), Tavernes Blanques (Cat. n.18), Aldaya (Cat. n.19), otro del convento de Massamagrell (Cat. n.21) y el de Godella (Cat. n.27).



Fig. 352-354. Peanas último cuarto del siglo XVIII

La ejecución de cálices desornamentados fue una práctica ordinaria, como se ha podido comprobar por la cantidad de piezas que responden a esta tipología. A partir del segundo tercio se alternarán con otros cuya decoración sigue la estética del momento; sin embargo, en nuestra zona, tan sólo se han recogido cinco obras ornamentadas.

Los ejemplares de cálices decorados están datados, en su mayor parte, en la segunda mitad de la centuria. El primero, de 1749, el cáliz de Silla (Cat. n.11);

posteriormente un ejemplar rococó de la escuela cordobesa, conservado en el convento de Massamagrell (Cat. n.23), y hacia los últimos años del período, el de Godella (Cat. n.26), con elementos rococó y estructura clásica, el de Rafelbunyol (Cat. n.28) y el de Massamagrell (Cat. n.29), de líneas completamente clasicistas. Estas piezas reflejan en sus peanas los diferentes gustos estilísticos, desde una alta base, segmentada por molduras concéntricas (fig. 355); una peana bulbosa, con pestaña mixtilínea de ondulante contorno (fig.356); un pie de perfil ondulado sin molduras de separación (fig.357); una peana abullonada y elevada, cuya ornamentación de hojas lanceoladas pretenden aligerarla (fig.358); o, finalmente, una base de menor elevación y compuesta por una única moldura sobre pestaña recta (fig. 359).



Figs. 355-359. Peanas ornamentadas

Con relación a los astiles del siglo XVIII, son mayoritariamente torneados, a excepción del modelo rococó, cuya ornamentación de rocallas invade y conforma su estructura⁵³³. A lo largo de la centuria se observa una tendencia a la supresión de las arandelas, así como a la progresiva anulación del cilindro de la base. No obstante, es un modelo que reaparece con la composición primitiva, incluso en las últimas décadas de la etapa. De este modo, observamos que en el astil de Silla (fig.360), datado en 1749, al igual que en el de Bon Repós, de 1758 (fig.361), la moldura cilíndrica se encuentra limitada por dos arandelas, siguiendo el esquema mantenido desde finales de siglo XVI. En cambio, en el de Massamagrell, realizado en 1774, la moldura cilíndrica ha evolucionado hacia una moldura troncocónica y dos toros superpuestos (fig.362). A finales de siglo, el cilindro es sustituido por molduras curvas que enlazan directamente con la peana, provocando continuidad visual entre ambas partes (fig.363). Esta línea evolutiva no siempre fue seguida, porque encontramos piezas tardías, como el cáliz de Foios, datado en 1782, cuyo vástago sigue las directrices primitivas que triunfaron a finales del quinientos (fig.364).

⁵³³ En relación a los cálizs rococós, PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Cáliz” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante, 2006*. Valencia, 2006, p. 566, señala que “Bajo los caprichosos dictados de las modas del rococó la tipología del cáliz experimenta la materialización de la complejidad decorativa a partir del dinamismo y la sinuosidad de la estructura, convertida en un juego de líneas de extraordinaria riqueza visual”.



Figs. 360-364. Astiles del siglo XVIII. 1749, 1758, 1774, ca.1790, 1782

Algo similar ocurre con los nudos. Durante todo el siglo se dan cuatro tipos generales de nudos: los nudos de jarrón (fig.365), los nudos ovoides (fig.366), piramidales invertidos (fig.367) y los periformes con diversas variantes (figs.368-370), siendo el de pera invertida el que prevalece desde el tercer cuarto de la centuria, finalizando el período con una estilización muy acentuada de este modelo.



Figs. 365-370. Nudos

La decoración de los astiles, de los cinco cálices que la presentan, es diferente en cada uno, siguiendo la estilística de la época de su datación. De este modo, el primero de ellos, el cáliz de Silla (fig.370), exhibe todo el vástago ornamentado con motivos grabados, geométricos y vegetales de líneas naturalistas. El cáliz del convento de Massamagrell concentra los elementos decorativos florales en el nudo, distorsionando su estructura y conformando un nudo troncopiramidal invertido, con cartelas en sus tres caras, en las que se disponen símbolos de la Pasión⁵³⁴ (fig.367). Distinta estilística es la que ofrece el vástago de Godella, cuyo nudo se encuentra guarnecido con delicados grabados de guirnalda floral (fig.368), mientras que los astiles de los cálices clasicistas de

⁵³⁴ Presenta las características de los cálices cordobeses, de los que Antonio de Santacruz fue autor de un importante grupo dispersos por España como el conservado, entre otros, en la iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón y analizado por MIGUÉLIZ VALCARLOS, I, "Platería cordobesa del siglo XVIII en Guipúzcoa" en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp.209-221. RIVAS CARMONA, J., "Platería cordobesa en Murcia" en *Imafronte*, 14. Murcia, 1999, p.260, advierte que en esta centuria se produce una ejecución seriada de tipologías exitosas que contribuye a la expansión del cáliz cordobés rococó por todo el territorio español.

Rafelbunyol y Massamagrell basan su ornamentación en hojas vegetales lanceoladas⁵³⁵, tanto en los nudos como en otras molduras (fig.369), o elementos de línea clásica, como lazada sobre moldura cilíndrica (fig.370).

Las copas de los cálices exhiben una gran variedad. Predominan las copas cónicas rectas, que se tornan levemente acampanadas al finalizar la centuria. Los cálices desornamentados presentan subcopas definidas por uno o dos listeles y con preferencia por el perfil bulboso (figs.371-373). En cambio, en los cálices ornamentados, esta zona es la preferida para ubicar los motivos decorativos (fig.374). Así se manifiesta en el cáliz de líneas rococó, donde la decoración se establece en tondos con *Arma Christi* rodeados de abundante vegetación (fig.375).



Figs. 371-375. Copas del siglo XVIII

Los copones y las bases de los relicarios siguen, en general, las características de los cálices. Los copones muestran copas semiesféricas y tapaderas escalonadas sin ornamentación. En la segunda mitad, se observa una tendencia a disminuir la altura de las tapas y a incrementar el tamaño de las copas (figs.376-378).

⁵³⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Un legado indiano en la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002, pp.247-264, encuadra las piezas de esta parroquial, donadas por descendientes de emigrantes oyarzuarras, dentro del “estilo Tolsá, así denominado debido a la influencia del artista valenciano Manuel Tolsá en las artes mexicanas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Presentan una estructura arquitectónica interrumpida por una ligera decoración a base de estilizadas hojas de palma y de gallones cóncavos, de gran elegancia, que no llega a romper la silueta de las piezas, supeditándose a la estructura de las piezas, respetando el juego de volúmenes”.



Figs. 376-378. Copones, siglo XVIII

6.3 CRUCES

6.3.1 Cruces procesionales

En nuestro estudio se han localizado cinco cruces procesionales datadas en este siglo. Tan sólo una, la de Rocafort (Cat. n.33), muestra características de las primeras décadas, siendo las otras cuatro de finales del período, la de Silla (Cat. n.34), Vinalesa (Cat. n.35) y Borbotó (Cat. n.36), casi análogas, mientras que la de Godella (Cat. n.37), exhibe algunas diferencias importantes que podrían situarla, incluso, en los inicios del siglo XIX.

La más antigua, conservada en Rocafort y datada en el primer cuarto de siglo, muestra una estructura relacionada con el Barroco, en la que los brazos exhiben expansiones de espejos y presenta crestería perimetral. La estructuración ornamental con predominio de la simetría y el orden compositivo, en cambio, la distancian de los conceptos seiscentistas. La macolla adopta la estructura de los modelos barrocos, con decoración simbólica⁵³⁶ (fig.379).

La cruz de Silla, datada en el último cuarto de siglo, recoge organización rococó, basada en perfiles mixtilíneos, sinuosos y de gran movimiento, que combinada con elementos clásicos: hojas de acanto, guiraldas florales, etc., muestra el característico estilo ecléctico de las últimas décadas de finales de la centuria. La macolla presenta una

⁵³⁶ COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX), ob. cit., p. 128, al estudiar algunas cruces valencianas representativas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, como la de la parroquia de Tuéjar, Santa María de Oliva, San Nicolás de Valencia o San Jaime de Vila-real, señala que recogen modelos similares, con nudo “de templete”, de un solo cuerpo, de forma prismática de seis caras, ornamentados con costillas y cintas que incorporan óvalos y puntas de diamante. La macolla de la cruz procesional de Rocafort sigue la estructura de este modelo valenciano con variantes que se centran en una menor complejidad y sencillez decorativa.

estructura novedosa conformada por molduras curvas y decoración de querubines⁵³⁷ (fig. 380).



Fig. 379. Cruz. Rocafort



Fig. 380. Cruz. Silla

Las tres cruces de finales de la centuria mantienen esquemas similares. Las macollas de Vinalesa (fig.381) y Borbotó (fig.382) son idénticas: en forma cúbica con columnillas en los vértices, mientras que la de Godella sigue la tendencia de finales de siglo con nudos periformes amplios. Los brazos son rectos –con expansiones ovaladas en Godella (fig.383), con terminaciones ovales y remates de perillones. La ornamentación tiene un predominio de elementos vegetales y “ces” de líneas estilizadas, al igual que los rayos de las potencias.

⁵³⁷ COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX), ob. cit., p. 132, otorga el origen de este modelo de cruz al platero Luis Tomás Perales, quien realizó varias, “muy semejantes entre sí, que pertenecen al último cuarto del siglo XVIII ... pues básicamente deben de ser una creación suya”. Además, indica que presenta la Cruz de Montesa por ser Silla encomienda de esta Orden.



Figs. 381-383. Cruces procesionales: Vinalesa, Borbotó, Godella

6.3.2 Cruces de altar y *Lignum Crucis*

Las cruces de altar y los relicarios de *Lignum Crucis*, también denominados *Veracruz*, mantienen características similares. La diferencia estriba en que el crucero de la cruz, ocupado por la figura de Cristo Crucificado en las primeras, es sustituido, en los segundos por una teca -con forma de cruz, en numerosas ocasiones-, donde se custodia la reliquia de la Cruz de Jesucristo. Por esta semejanza estructural y por la carencia de cruces de altar de este período, se ha considerado procedente incluir en este apartado el análisis de los relicarios del tipo *Lignum Crucis*.

Son ocho los relicarios de tipo cruz que se conservan, seis con una datación en torno al segundo tercio, y dos de la última década. Las peanas y astiles se atienen a las características generales de las piezas de astil del siglo XVIII, con excepción del relicario de Mislata, cuyo pie data de finales de siglo XIX o principios del XX.

Las primeras obras están compuestas de brazos rectos con terminaciones ejecutadas con rocallas y “ces” de diferente morfología, combinadas, en ocasiones, con otros elementos vegetales y florales⁵³⁸. Tan sólo la *Veracruz* de Aldaya, realizada en cobre dorado, muestra brazos curvilíneos sinuosos (Cat. n.60, fig.384).

⁵³⁸ Siguiendo a SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “La obra del platero sevillano José de Carmona en Fregenal de la Sierra” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004, p. 572, en referencia a la cruz de la iglesia de Santa María de la Plaza, cuya composición es similar a la mayoría de las estudiadas en este apartado, es decir, una cruz latina de brazos totalmente rectos con terminaciones de diseño mixtilíneo de tendencia vegetal, “parece recordar lejanamente el modelo manierista creado por Merino en la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla y que será el que se perpetúe durante el siglo XVII y se mantendrá, ciertamente transformado por la ornamentación vegetal, durante el Barroco. Sin embargo, la aparición en el medallón del crucero de la orla de tornapuntas aveneradas y de los rayos biselados en los ángulos del mismo, la enlazan plenamente con la estética del momento (el rococó)”.



Fig. 384-385. *Lignum Crucis*. Aldaya y Torrent

La decoración está basada, primordialmente, en motivos de rocallas, ces y elementos vegetales dispuestos en los brazos, ocupando totalmente su superficie, en el caso de la *Veracruz* de Torrent (Cat. n.61, fig.385), o con aplicaciones en torno a la teca y sobre las terminaciones, como en Mislata (Cat. n.62, fig.386) y Rocafort (Cat. n.64, fig.387).



Figs. 386-387. *Lignum Crucis*. Mislata y Rocafort

En otros modelos, como en la Pobra de Farnals, la ornamentación se dispone de forma moderada en las zonas esenciales: alrededor de la teca y en las terminaciones, mientras se agrupa con profusión en la peana. (Cat. n.65, fig.388). En el relicario de Silla, los diseños de “ces” y rocallas grabadas ocupan los brazos, la peana y las terminaciones de los brazos, presentando una decoración ordenada y mesurada (Cat. n.63, fig.389).



Figs. 388-389. *Lignum Crucis*. Pobla de Farnals y Silla

Las cruces de final de la centuria se caracterizan por la introducción de elementos decorativos de líneas clásicas. Mientras que el relicario de Manises opta por una abigarrada ornamentación ecléctica, basada en aplicaciones de elementos de fundición, como cabezas de querubines y tornapuntas (Cat. n.67, fig.390), el conservado en Quart de Poblet exhibe una estética con decoración suavizada de elementos vegetales y geométricos, dispuestos en la base y terminaciones de la cruz (Cat. 68, fig. 391).



Figs. 390-391. *Lignum Crucis*. Manises y Quart de Poblet

6.4 CUSTODIAS

En la comarca de la Huerta se conservan ocho custodias de mano, datadas entre 1746 y 1796. La primera de ellas se localiza en la iglesia parroquial de Tavernes Blanques, fechada en 1746 (Cat. n.38). En torno a mediados del siglo se encuentran las custodias del convento de Massamagrell (Cat. n.39) y la de la parroquia de Borbotó (Cat. n.40). La conservada en Carpesa muestra una datación de 1754 y está realizada bajo la estética del rococó (Cat. n.41), al igual que la de Alcasser (Cat. n.42). Las custodias de Rafelbunyol (Cat. n.43) y la de Sedaví (Cat. n.44) están fechadas en 1791 y 1796, respectivamente. Por último, la conservada en la iglesia de Alboraya (Cat. n.45) exhibe líneas más clásicas, por lo que su estilística está muy cercana a las obras realizadas en torno a los últimos años del XVIII o la primera década del XIX.

Las peanas de las custodias datadas a mediados de la centuria son todas circulares y se encuentran divididas en tres zonas: pestaña, moldura central convexa y moldura superior. La de Tavernes Blanques exhibe una moldura superior muy elevada (fig.392) que la diferencia de las de Borbotó (fig.393) y Massamagrell (fig.394), donde las molduras son de menor elevación. La decoración también muestra variantes; así, en la de Tavernes se desarrolla a base de hojas de acanto y cartelas, con algún pequeño motivo de rocallas, estando caracterizadas las otras dos por exhibir elementos vegetales y cabezas de querubines de fundición.



Figs. 392-394. Peanas. Tavernes Blanques, Borbotó y Massamagrell

Los vástagos de estos ejemplares se componen de astiles torneados, cuyas bases se inician con molduras cilíndricas. Destacan los nudos prominentes. El primero, periforme, exhibe cabezas de querubines y decoración grabada (fig.395). Los otros dos presentan nudos en forma de jarrón, cuyos toros superiores albergan cabezas de querubines y prolífica decoración vegetal⁵³⁹ (figs.396-397).

⁵³⁹ Con relación a los astiles de las custodias de este período, LÓPEZ CATALÁ, E., “Custodia” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante, 2006*. Valencia, 2006, p.412, indica que “Este tipo de pie, que abandona las formas mixtilíneas y el perfil recto, se vincula a la renovación del modelo solar que se percibe a comienzos del siglo XVIII, ..., manteniendo por lo demás la estructura abalaustrada seicentista, en el resto de la pieza, pero revistiéndola de una decoración en relieve, a



Figs. 395-397. Astiles y nudos. Tavernes Blanques, Borbotó y Massamagrell

Los ostensorios de esta etapa suelen mostrar el viril con anillo simple. El doble anillo, tan frecuente a finales del siglo XVII, sólo lo encontramos en la custodia de Borbotó, en la que el tramo interanular se encuentra decorado con segmentos de rayos rectos y flameados (fig.399). Las aureolas están realizadas por ráfagas de rayos rectos biselados que alternan con composiciones mixtilíneas, a base de “ces” y vegetales, rematadas por estrellas de ocho o doce puntas con cristales tallados en el centro. Las cruces de remate pueden estar adornadas con este material, bien en el crucero, bien en los brazos (figs.398-400).



Figs. 398-400. Ostensorios. Tavernes Blanques, Borbotó y Massamagrell

Las custodias de Carpesa -1754- y Alcasser presentan algunas novedades estructurales. Las peanas, de planta circular, se caracterizan por amplia pestaña con arandelas de sujeción a las andas, moldura convexa central y moldura troncocónica estilizada que realiza la transición al astil. La ornamentación está protagonizada por la rocalla, tanto en los motivos grabados como en las aplicaciones de plata, que se

base de hojas y serafines, que sustituyen a los espejos nielados y las costillas manieristas de carácter abstracto que el modelo incorporaba eborigen”.

establecen con cartelas delimitadas por “ces”, en el caso de Carpesa (fig.401), o con aplicaciones de fundición extendidas alrededor del gollete, en Alcasser (fig.402).



Fig. 401. Peana. Carpesa



Fig. 402. Peana. Alcasser

El astil de estas obras de los años 50 y 60 del siglo XVIII no experimenta grandes cambios estructurales con los de décadas precedentes. Son vástagos torneados, donde la moldura cilíndrica de la base ha sido sustituida por otra troncocónica, que confiere una transición leve entre la peana y el astil. En los nudos sigue predominando el de jarrón, en los que los querubines han sido sustituidos por aplicaciones de plata en láminas de fundición. Estos elementos constituyen la ornamentación de la mayor parte de las molduras, mediante rocallas o elementos vegetales (figs. 403-404).



Fig. 403. Astil. Carpesa



Fig. 404. Astil. Alcasser

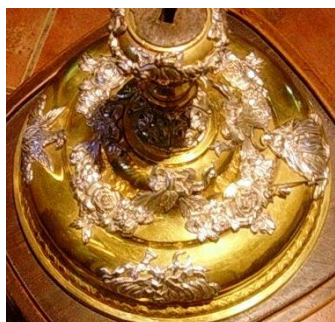
Los ostensorios pueden seguir las estructuras de mediados de la centuria, es decir, con viril de un solo anillo, decorado con cristales y aplicaciones de plata, y ráfaga de rayos biselados rectos, que alternan con composiciones de rocallas, rematadas por estrellas, como en Alcasser (fig.405); o mostrar un nuevo esquema compositivo, formado por viril con varios anillos concéntricos, ornamentados con diferentes motivos –piedras,

cristales, gemas, aplicaciones de placas-, desde donde surge una sencilla aureola de rayos rectos biselados (fig.406).



Fig. 405. Ostensorio. Alcasser Fig. 406. Ostensorio. Carpesa

Las custodias de la última década del siglo XVIII, la de Rafelbunyol, datada en 1791 (fig.407), la de Sedaví, de 1796 (fig.408), y la de Alboraya (fig.409), en torno a 1800, se siguen estructurando con peanas circulares, divididas en pestaña amplia decorada y moldura central elevada, abultada al final del período. Todas presentan decoración grabada y aplicaciones de plata. Sin embargo, mientras la custodia de Sedaví prolonga la ornamentación de rocalla, las de Rafelbunyol y Alboraya incorporan un programa iconográfico más clásico, con el Pelicano y las guirnaldas florales (figs.407 y 409).



Figs. 407-409. Peanas. Rafelbunyol, Sedaví y Alboraya

Los astiles de este período mantienen estructuras similares a las décadas anteriores, compuestos por molduras troncocónicas en sus bases. Los nudos son periformes y se encuentran decorados con aplicaciones de plata en su color que se alternan con elementos grabados (figs.410-411). La custodia más tardía, la de Alboraya, además de ofrecer elementos clásicos, como guirnaldas de plata, introduce dos ángeles oferentes sobre cuernos de abundancia (fig.412). Elemento que evoca las arquetas eucarísticas medievales.



Figs.410-412. Astiles. Rafelbunyol, Sedaví y Alboraya

Los ostensorios de esta etapa están caracterizados por una composición de viril sencillo, cuyo anillo se decora con cristales o perlas. A su alrededor se establece aureola de rayos rectos biselados y guirnalda, formada por aplicaciones de plata de motivos eucarísticos –hojas de vid y espigas de trigo–, que pueden alternar con cabezas de querubines alados (figs.413-415), lo que transmite luminosidad y esplendor⁵⁴⁰.



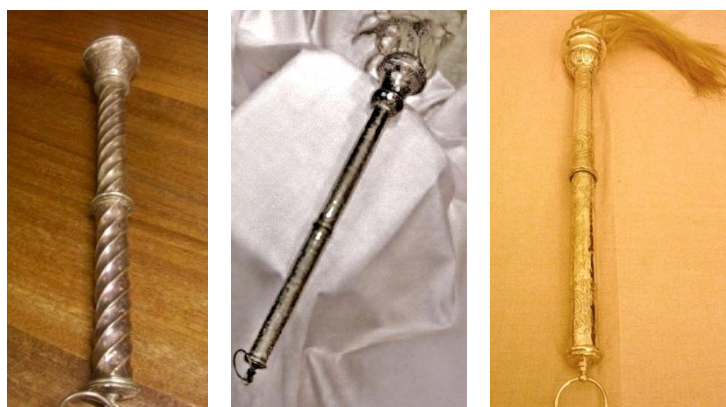
Figs. 413-415. Ostensorios. Rafelbunyol, Sedaví y Alboraya

⁵⁴⁰ El estudio del lenguaje iconográfico de algunas custodias del siglo XVIII se realiza en PEÑA VELASCO, C. de la, “Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005, pp.403-425, quien afirma que “el discurso eucarístico como reivindicación doctrinal encontró toda su expresión en el Ostensorio con Cristo como sol fecundo con fulgentes rayos y como sol resplandeciente alumbrando las almas contra las tinieblas”. Asimismo, destaca la simbología de los atributos de las dos especies, el pan y el vino, de los seres angelicales, las nubes, formando un aro continuo o fragmentado, y de las espigas con pámpanos y vides de influencia italiana.

6.5 HISOPOS

Por su tipología, los tres hisopos conservados de esta centuria siguen las características estructurales propias. Están constituidos por un mango torneado, seccionado en dos tramos por arandela central, y una cabeza, formada por molduras troncocónica y cilíndrica. La decoración se centra en la cabeza, con adornos vegetales, y en el fuste; mediante estrías helicoidales en el de Benifaraig (Cat. n.46, fig.416), o con grabados de rocallas liso en el de Aldaya (Cat. n.47, fig.417) y en el de Silla (Cat. n.48, fig.418).

Ninguno de los tres conserva el acetre con el que forman conjunto para la aspersion litúrgica del agua bendita.



Figs. 416-418. Hisopos

6.6 INCENSARIOS

Los incensarios de Torrent (Cat. n.49) y Carpesa (Cat. n.50) pertenecen, respectivamente, al segundo tercio y finales de siglo. Ambos siguen las características propias de su tipología en las estructuras, sin grandes variaciones. El ejemplar de Torrent, ajusta su cuerpo de humos con una estructura troncocónica y está decorado con elementos vegetales que se combinan con rocallas (fig.419), mientras que el de Carpesa, de líneas más clásicas, tiene el cuerpo de humos basado en el cilindro. Su decoración se establece con motivos geométricos o vegetales, concretamente hojas lanceoladas, que ocupan casi todas las molduras y forman la estructura del cupulín de remate (fig.420).



Fig. 419. Incensario. Torrent



Fig. 420. Incensario. Carpesa

6.7 PORTAPACES

Se conservan nueve portapaces datados en el siglo XVIII. Dos de ellos, el de Burjasot –de 1751- (Cat. n.52) y el de Museros (Cat. n.53), participan plenamente de las líneas rococó; en cambio, otros cuatro, repartidos entre Quart de Poblet (Cat. n.54), Silla (Cat. n.55) y Alfafar (Cat. n.56 y n.57), responden a un modelo de tendencia clasicista, producidos en serie, tanto en plata como en bronce. El conservado en Vinalesa (Cat. n.58) sigue un esquema claramente neoclásico, que permite encuadrarlo cercano a los últimos años de la centuria o inicios de la siguiente, mientras que el portapaz de Tavernes Blanques, de finales de siglo, retoma los modelos barrocos, con profusa ornamentación vegetal y querubines flanqueando la escena central, que vuelve a la estructura arquitectónica con vano de medio punto (Cat. n.59).

Los portapaces de la etapa rococó pierden su forma geométrica o arquitectónica⁵⁴¹. Se convierten en placas decorativas cuya composición está protagonizada por una figura principal, mientras que la rocalla se convierte en el elemento primordial, tanto en la estructura como en la decoración. Así están concebidos los dos portapaces de esta etapa. El portapaz de San Miguel Arcángel de la iglesia de Burjasot, de plata en su color, datado

⁵⁴¹ PEÑA VELASCO, C. de la, “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica”, ob. cit., p.413, considera que el portapaz rococó supera la dependencia de la arquitectura al hacerse más plano y perder el sentido del volumen. Asimismo, incide en que “al faltar el orden arquitectónico se eliminan todos los elementos que lo componen, incluido el basamento y el entablamento, siendo sustituidos por molduras de mayor o menor entidad de acuerdo con el diseño y en función de las razones numéricas que rigen la composición del portapaz”. Para un estudio de la evolución de los portapaces en la escuela andaluza, MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J. *Orfebrería Religiosa en Carmona. Siglos XI-XIX*. Carmona, 2001.

en 1751, aparece como una obra de genuinas líneas rococó⁵⁴² (fig.421). El ejemplar de Museros, de bronce dorado, aunque estructurado y decorado con rocallas, ofrece una ejecución técnica menor y una composición más sencilla (fig.422).



Figs. 421-422. Portapaces. Burjasot y Museros

El último tercio del siglo XVIII experimenta un cambio de referentes artísticos hacia las líneas clásicas. En los portapaces, esto se traduce en una restitución de los marcos arquitectónicos. En efecto, en los modelos conservados de esta etapa todos están estructurados con un basamento corrido sobre el que apoya la escena principal, establecida en un vano con arco de medio punto sobre pilastras. Las flaquean pilastras laterales que sostienen dintel con medallón central laureado. La mayor parte de ellos están realizados en serie, tanto en plata como en bronce, y el Calvario es la iconografía más representada (fig.423), aunque, en ocasiones, puede figurar Cristo en solitario (fig. 424) u otras imágenes de santos patronos (fig.425).

Al finalizar la centuria la asimilación de los nuevos modelos es completa, como se aprecia en el portapaz de Vinalesa, en el que se vuelve a la estructuración arquitectónica siguiendo los cánones clásicos. Así, se establece un basamento sobre el que se disponen doubles pilastras, flanqueando el arco central, y entablamento superior, cuyo remate está protagonizado por el emblema del santo titular, San Honorato, Obispo de Arlés, rodeado de guiraldas florales, elemento característico de finales de siglo (fig. 426).

⁵⁴² La datación de este portapaz -1751- acredita la rápida aceptación del estilo rococó en la platería nacional cuya aparición la sitúan los expertos “poco antes de mediados de siglo”, como afirma SANZ SERRANO, M^a J., “Los estilos en la platería barroca andaluza”, ob. cit., p. 57. PEÑA VELASCO, C. de la, “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica”, ob. cit., p.413, establece que “en el segundo tercio del siglo XVIII o un poco más tarde según los talleres y las escuelas, comienzan a imponerse ciertas características que definen el Barroco Tardío o Rococó”.



Figs. 423-426. Portapaces. Silla, Alfajar, Tavernes Blanques y Vinalesa

6.8 RELICARIOS

El culto a las reliquias siguió gozando de gran popularidad en el siglo XVIII, a pesar de la “mentalidad racionalista de los Borbones, contraria a la veneración excesiva de las mismas” que provocó una disminución de “su trasiego y propició el declive de los relicarios aunque no su desaparición”⁵⁴³. En concreto, la reliquia de la Cruz de Cristo adquirió una amplia devoción, por lo que cualquier parroquia estaba interesada en poseer una partícula del Sagrado Leño. Su conservación y custodia se organiza en relicario específicos, denominados relicarios del *Lignum Crucis* o *Veracruz*⁵⁴⁴.

El relicario del convento de Massamagrell, dedicado al Beato Andrés Hibernón (Cat. n.66), es el único ejemplar conservado en esta comarca fuera del tipo de *Veracruz*. Sus características responden al nuevo lenguaje clasicista de finales de la época. Está compuesto por una teca ovalada rodeada de decoración exuberante, basada en guirnalda floral que combinan con elementos geométricos. La base sigue los modelos de las piezas de astil del período, con peana circular dividida en pestaña, moldura central convexa y otra superior troncocónica. El astil torneado presenta nudo periforme y decoración de elementos vegetales y florales, organizados en guirnalda naturalistas (fig.427).

⁵⁴³ MARTÍNEZ SUBÍAS, A.P., “La colección de platería del Museo franciscano de Arenas de San Pedro”, ob. cit., p. 476.

⁵⁴⁴ El estudio y análisis de esta tipología se ha realizado en el apartado dedicado a las cruces de altar por entender que su estructura y composición presentan mayores similitudes con aquéllas.



Fig. 427. Relicario del Beato Andrés Hibernón

6.9 SACRAS

El uso de las Sacras se inicia en el siglo XVI, cuando se establece la obligación de destinar la Sacra de la Consagración como refuerzo al sacerdote durante el transcurso de la celebración, para evitar algún olvido o distracción. De este modo se disponía de la lectura de diversas oraciones sin necesidad de recurrir al misal⁵⁴⁵. Un siglo después se introdujo el empleo de las laterales, conteniendo el salmo que el sacerdote debía leer durante el Lavabo y Evangelio de San Juan⁵⁴⁶.

En nuestra comarca se han conservado dos juegos completos de sacras. El primer conjunto se guarda en Torrent, con sacras laterales, datadas en el último cuarto del siglo XVIII y de estilo netamente barroco, basado en carnosos elementos vegetales que combinan con remate de rayos (Cat. n.69, fig. 428), y la central, realizada en el siglo XIX a imitación de las laterales⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ La disposición del misal sobre cojines, empleados durante la etapa medieval, o su ubicación en atriles, así como el conflicto del empleo ceremonial de uno o dos misales son analizados por POMAR, P.J., “El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2012. Murcia, 2012, p.475-490.

⁵⁴⁶ MARTÍNEZ SUBÍAS, A.P., “Platería inédita del Museo franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila)” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2011. Murcia, 2011, p.318-320, recuerda que eran denominadas en las prescripciones litúrgicas *tabella secretarum* o *carta secretis*, determinando su carácter confidencial. A su vez afirma que “la sacra central o mayor era litúrgicamente obligatoria por contener, además del canon reducido, el memorial de la consagración del pan y el vino; el *Gloria in excelsis*, el *Credo*, las oraciones *saecretae* para después del Lavabo y las tres que precedían a la *Communio*. En sus orígenes, esta sacra sólo contenía el canon menor y las fórmulas de la *Consecratio*; las dos sacras menores incluían, respectivamente, un fragmento del evangelio de San Juan y la oración del Lavabo y fueron obligatorias a mediados del siglo XVII”. La reforma litúrgica del Concilio Vaticano II (1962-1965) provocó su desuso.

⁵⁴⁷ No es frecuente encontrar piezas realizadas a imitación de otras de época anterior. Incluso, en ocasiones, alguna de estas piezas puede originar una incorrecta o errónea datación o atribución de la obra. En este

El segundo grupo pertenece a la iglesia de Bon Repós i Mirambell. Está ejecutado con líneas rococó, encuadrado en el segundo tercio de siglo (Cat. n.70, fig. 429). La diferencia compositiva entre ambas radica en la movilidad del marco, realizado a base de rocallas y la sensación de ingravidez que consigue, frente a la organizada estructura de las de Torrent, de mayor pesadez visual.



Figs. 428-429. Sacras laterales. Torrent y Bon Repós

6.10 OTRAS TIPOLOGÍAS

La variedad tipológica de las obras de plata, tanto civil como religiosa, sigue siendo muy amplia en esta centuria y repite los modelos de otras etapas⁵⁴⁸. No se dispone

sentido, MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “La custodia procesional de la parroquia de San Pedro de Carmona: una obra del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, 4, 1991, pp.169-180, consigue, mediante observaciones de los elementos decorativos, de las proporciones estructurales y la presentación de documentos, demostrar la errónea datación de esta obra como pieza renacentista del siglo XVI y atribuida al platero Francisco de Alfaro, y confirmarla como obra de los plateros de Carmona, Antonio y Fernando de Luna, realizada en la primera mitad del siglo XVIII “aunque bajo concepciones renacentistas, pues en realidad lo que sus diseñadores pretendieron fue hacer una imitación, aunque simplificada, de la custodia de Francisco de Alfaro, fines del siglo XVI, que se halla en la iglesia prioral de Carmona”.

⁵⁴⁸ El estudio de la platería civil y joyería está recogido en numerosos trabajos de especialistas en el tema, entre los que cabe destacar los de ARBETETA MIRA, L. “Plata al servicio real: la mesa de Felipe II”, *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004, pp.59-80; *Ibidem*, “El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp.41-63. MARTÍN, F., “El joyel de los Austrias” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004, pp.277-284. MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “Los petos en la joyería sevillana: Nuevas aportaciones” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2008. Murcia, 2008, pp. 410-420; *Ibidem*, “La joyería en la construcción de la apariencia: Joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos” en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2009; *Ibidem*, “Joyas femeninas e Imagen social. Intercambios y transferencias entre Andalucía y América en el Siglo XVIII” en *Mirando las Dos Orillas. Intercambios Mercantiles, Sociales y Culturales Entre Andalucía y América*, V. 1. Sevilla, 2012. pp.519-540. NADAL INIESTA, J., “La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003, pp.445-458. Asimismo, es motivo de análisis el destino de las piezas de ornato personal realizadas durante los siglos XVII y, sobre todo, en el XVIII, tras la invasión de las tropas napoleónicas en la primera década del siglo

de obras de carácter civil en la zona de estudio, a pesar de que la propiedad de piezas de plata se mantiene como símbolo inequívoco de ostentación, al igual que en épocas precedentes⁵⁴⁹. Sin duda, la relación de objetos de plata en los inventarios *post mortem* ofrecen una variedad importante y permiten comprender el empleo de este material en objetos cotidianos a los que se les imprime una cualidad especial. En efecto, las clases altas y la burguesía incluyen en sus enseres más preciados piezas como salvillas, tazas, pimenteros, saleros, palmatorias, azucareros, etc.⁵⁵⁰, así como cucharas, tenedores, platos, fuentes, jarras, incluso, en los círculos más elevados fueron comunes las vajillas completas de plata.

La situación económica de la centuria y la llegada de la nueva dinastía favorecen la utilización de piezas de plata para la celebración de la Eucaristía, como consecuencia del “esplendor dieciochesco”⁵⁵¹. La donación de estos objetos a la Iglesia por parte de particulares fue un procedimiento habitual y elogiado entre las clases adineradas. Mediante este proceso se incrementaba el patrimonio eclesiástico, porque al utilizar las ofrendas recibidas se evitaba la adquisición de piezas necesarias y su consiguiente desembolso y porque se empleaban como material para la realización de obras nuevas⁵⁵².

En este sentido, se conoce que a consecuencia de la extinción de los Regulares de la Compañía de Jesús por la Real Provisión del 19 de Agosto de 1769, del Noviciado de Torrent, Colegio de San Pablo y Casa Profesa de los Regulares, se hizo reparto de sus bienes y alhajas a las parroquias más necesitadas. Entre ellas, la iglesia parroquial de Torrent recibió *un bordón de plata, dos cálices con sus patenas y cucharilla, un copón de plata con su tapadera y cruz, otro copón sin pie y tapadera de plata, caxita campanillas, vinajeras, salvilla, hincensario y naveta con su cucharita de plata, una cruz de plata con*

XIX, y sus nefastas consecuencias sobre el patrimonio artístico español, como estudia ARANDA HUETE, A., “Las Joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005. Murcia, 2005, pp.37-47; y los realizados sobre colecciones reales de joyas como ARANDA HUETE, A., “Las joyas de la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp.21-40.

⁵⁴⁹ El empleo de plata como símbolo de riqueza trasciende en algunos casos el ámbito del ornato personal, joyería e indumentaria, así como su uso en la realización de enseres domésticos, tanto en vajillas, objetos de aseo, escritorio, etc., comprendiendo, incluso, la fabricación y ornamentación de mobiliario destinado a la élite social. En este sentido, es de destacar el interesante estudio de NIEVA SOTO, P., “Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp.244-260.

⁵⁵⁰ ARV. Clero. Leg. 96.7. Almonedas de los bienes de Doña Ana María Collantes y de Gonsales. Se nombran algunos objetos de plata: tres salvillas de plata, dos doradas y una de plata blanca, una taza de plata gallonada, que pesa 19 libras, una pimentera y una palmatoria de plata.

⁵⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp.299 y ss., indica que existió una tendencia a la acumulación de piezas de plata para embellecer los altares catedralicios y señala su innegable valor simbólico y cultural durante la liturgia.

⁵⁵² En el esclarecedor trabajo de OBARRIO MORENO J.A., “La rúbrica *De Decreto ad alienanda Universitatis bona* en la tradición jurídica tardo-medieval”, ob. cit., pp.1-42, el autor estudia la prohibición de la venta de objetos religiosos.

su pie con *Lignum Crucis* en una cruz de cristal⁵⁵³. Es, precisamente, esta última pieza la única conservada en la actualidad.

Posteriormente, en 1777, se realiza el inventario de bienes de la Casa Profesa, en el que destacan las siguientes piezas de plata: *Dentro de otra custodia un veril de plata con tres angelitos postizos con tornillos y dos Aracelis. Varios relicarios de plata y plata dorada, una diadema de plata grande, ocho candelabros, una sacra de evangelio de plata, cruz grande procesional con dos candeleros de colitos todo de plata y la cruz sobredorada, un relicario a modo de custodia, un incensario de plata con su naveta y cuchara de plata, un jarro con su palangana, vinageras y campanilla, un atril de plata, doce cálices con sus patenas y sus cucharillas, seis de plata sobredorada y seis de plata, un copón de plata con su pie y cruz, un lirio de plata con su pie...*⁵⁵⁴.

Entre las piezas estudiadas de este período figura una palmatoria; aunque de propiedad religiosa, su uso fue cotidiano en todos los ámbitos sociales. Esta pieza está ejecutada bajo estética de finales de la centuria y principios del XIX, con líneas sencillas y decoración vegetal, querubines y “ces” grabada (Cat. 51, fig. 430).



Fig. 430. Palmatoria

⁵⁵³ ARV. Clero. Leg. 156. Caja 318, n.26. 26- III-1773. De todos los objetos reseñados, la referencia del *Lignum Crucis* de cristal es el único que, por su descripción, coincide con el conservado en esta parroquia. Los restantes no proporcionan datos suficientes para relacionarlos con los allí depositados.

⁵⁵⁴ ARV. Clero. Leg. 156. Inventario de la Casa Profesa de los Regulares de la Compañía de Valencia, 1777.

7. Marcas

Con referencia a este tema, en el siglo XVIII se introduce en Valencia una disposición que afecta a la normativa del marcaje. En 1733, se implantan nuevas ordenanzas, en las que se señala la exigencia a cada maestro de registrar su marca en un libro específico⁵⁵⁵ y la obligación de imprimir tres marcas en cada pieza: la de la localidad donde se realiza la pieza; el contraste de garantía, realizado usualmente por el mayoral primero de la corporación, y la del artífice. Estas disposiciones pretendían unirse a las normas establecidas en otros territorios peninsulares, donde el triple marcaje era preceptivo desde varios siglos antes⁵⁵⁶.

En este sentido, se conserva en la comarca de estudio el portapaz de la iglesia parroquial de Burjasot (Cat. n.52), fechado en 1751, que presenta en el asa del reverso las tres marcas: de la ciudad -L coronada, de Valencia-, la del contraste y la del platero (fig.431). Asimismo, la cruz procesional de Silla, datada en el último cuarto de la

⁵⁵⁵ COTS MORATÓ, F. de P., *El examen de maestría*, ob. cit., pp. 267-268. COTS MORATÓ, F. de P., *Estudio histórico artístico*, ob. cit., pp. 174-187. Doc. nº IX, recoge el “Libro de marcas de los maestros platero del Reino de Valencia”, donde se reproducen las marcas y el nombre de los plateros que las registraron. Además también indica la fecha del ingreso de los orfebres en el Colegio de Plateros y algunas anotaciones de sus actividades.

⁵⁵⁶ En el siglo XVIII se otorgan varias pragmáticas en otros territorios nacionales relacionadas con la obligatoriedad del marcaje; en este sentido, ALONSO BENITO, J., “Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa”, ob. cit., p.38, recoge que: “durante la segunda mitad del siglo XVIII son pocas las piezas leonesas que carecen de marca, un hecho que parece ser reflejo directo de alguna de las pragmáticas promulgadas desde la Corte como la del 8 de agosto de 1732, en la que se advertía sobre la obligatoriedad que tenían los plateros de marcar todas sus piezas con un punzón personal registrado y que, las que pesasen más de una onza, tendrían que ser llevadas al contraste municipal para que colocase en ellas también el punzón de la ciudad y el suyo propio”. Con referencia a Cuenca y, en concreto, con el nombramiento de Contraste y Marcador, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., “Los plateros de Cuenca en el último cuarto del siglo XVIII y sus relaciones profesionales con el ayuntamiento de la ciudad”. *Archivo Español de Arte*, LXXVII. Madrid, 2004, p.174, destaca que: “Durante varios siglos se siguieron las leyes emitidas por Juan II de Castilla y los Reyes Católicos en lo tocante a la ley de la plata y las que hacían referencia a las personas que debían hacerlas cumplir. Eran estos los Contrastes y Marcadores que debían ser elegidos por los ayuntamientos anualmente. En el s. XVIII los Borbones emiten una serie de nuevas leyes para unificar los criterios seguidos en las diferentes platerías”. Señala tres de ellas: “El 15 de noviembre de 1730 Felipe V ordena que los Marcadores de cada ciudad se examinen ante el Ensayador Mayor del Reino y, una vez expedido el título, ha de ser presentado ante la Junta de Comercio y Moneda para que esta les entregue el permiso para ejercer el cargo. El 6 de diciembre de 1752 Fernando VI da una nueva ley para que los cargos de Marcador y Contraste recaigan en una sola persona” y las ordenanzas de Carlos III en 1771, por las que se reglamenta la plata adquirida y su vigilancia para cumplir la ley de calidad por los marcadores públicos. Asimismo, observa que “el cargo de Marcador debía de ser casi vitalicio”, lo que no es habitual en otros centros plateros. Es innegable la contribución, catalogación y estudio de las diferentes marcas aportadas por MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª J., “La marca de la ciudad de Carmona. Nueva aportación al catálogo de marcas de la platería española” en *Laboratorio de Arte*, 7. Sevilla, 1994, pp.349-353; *Ibidem*, “Aproximación a la orfebrería de Estepa y nueva aportación al catálogo de marcas de la platería española. Su marca de localidad” en *Actas IV Jornadas de Historia de Estepa*. Estepa, 1999, pp. 446-457; *Ibidem*, “Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004, pp.285-297, donde subraya que en el campo de la joyería existe “un retraso evidente” en su estudio, “resultando imprescindible abrir líneas de investigación, dirigidas tanto a la catalogación como al análisis formal, así como a la interpretación de sus marcas”.

centuria, ofrece, también, las tres marcas reglamentarias: “L” coronada, la del artífice, “PER_/LES”⁵⁵⁷, y una tercera frustra, la del contraste (fig.432).



Fig. 431-432. Triple marcaje valenciano

A pesar de la obligatoriedad de este marcaje, son muchas las obras de esta zona que no lo presentan. De 70 piezas analizadas, sólo 14 muestran marcas: 10 obras exhiben tres de ellas –en ocasiones, frustras-; dos piezas muestran dos marcas, y una posible marca se advierte en otras dos obras; lo que indica una exigua observancia de esta normativa.

Por otro lado, es interesante destacar que tres de las piezas con triple marcaje conservadas son foráneas, en concreto cordobesas, (cálices Cat.n.9, Cat. n.21 y Cat. n.23), procedentes del Convento de Capuchinos de la ciudad de Orihuela (Alicante), actualmente custodiados en el convento de la misma Orden de Massamagrell (Valencia). Las obras debieron de ser adquiridas en la ciudad de Orihuela o en Murcia, donde en el siglo XVIII se apreciaba la plata cordobesa por su calidad y prestigio. Para el profesor Rivas Carmona la platería cordobesa gozó de una gran expansión promovida no sólo por sus artífices, sino, también, por la actuación de los corredores o agentes comerciales que se encargaron de extender sus creaciones por todo el territorio nacional, vendiendo directamente a las instituciones eclesiásticas o en las ferias locales⁵⁵⁸. En Murcia este comercio fue cotidiano porque, como señala Jesús Rivas: “se organizó la propia corporación cordobesa de plateros, entendiéndose de esta manera el elevado número de profesionales dedicados a este trabajo, que ... sumaban a mediados del siglo XVIII 85 maestros, 109 oficiales y 70 aprendices”⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Pertenece a Luis Tomás Perales, documentado por COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna*, ob. cit., pp. 644-647, quien aporta que Luis Tomás Perales, nacido en Xátiva, se establece en Valencia, donde entra como aprendiz en el taller de Bernat Quinzá. Se examina como maestro de plata de la Ciudad y Reino en 1775 y contrae matrimonio con Francisca Martínez, hija del platero Estanislao Martínez. Está documentado desde 1769 hasta 1804, años en los que tiene una amplia actividad en el Colegio de Plateros, donde ocupa varios cargos, como alumbrador de la capilla de San Eloy, electo, mayoral, prohombre, además de ser padrino de varios aprendices. En 1815 Francisca Martínez se encuentra documentada como “viuda de Perales”.

⁵⁵⁸ RIVAS CARMONA, J. “Platería cordobesa en Murcia”, en *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999, p. 254. El autor atribuye la amplia difusión de obras cordobesas a un complejo entramado comercial y a unas favorecedoras normas arancelarias, además del prestigio y la calidad de las piezas. Este comercio alcanzó un enorme éxito y difusión no sólo en tierras peninsulares, sino también en América.

⁵⁵⁹ RIVAS CARMONA, J. “Platería cordobesa en Murcia”, ob. cit., p. 254.

El primer ejemplar (Cat. n. 9) es obra cordobesa -león rampante-, datada entre 1738 y 1758, años en que Francisco Sánchez Taramas⁵⁶⁰ ejerce como fiel contraste, aunque desconocemos a quien corresponde la marca IAN/SON (fig.433). Es la única pieza de esta etapa que muestra burilada en su base, técnica de comprobación no muy usual en esta época (fig.434).

El cáliz Cat. n. 21 tiene la misma procedencia y similares características de marcaje. Es una obra realizada por el platero cordobés Manuel Repiso⁵⁶¹, contrastada por Juan de Luque y Leiva⁵⁶² en 1774, y adquirida en tierras murcianas (fig.435).

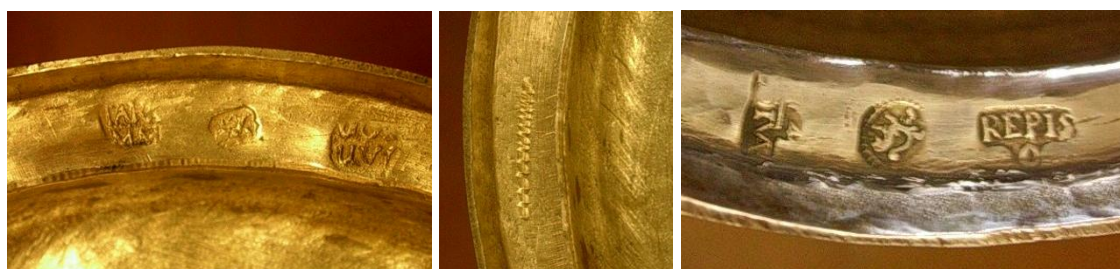


Fig. 433-435. Triple marcaje cordobés y burilada

Idéntico origen andaluz tiene el cáliz Cat. n. 23 del convento de Massamagrell. En éste la marca central, desgastada, corresponde al león rampante cordobés; la del artífice es casi irreconocible, aunque la suponemos perteneciente al platero cordobés Antonio José de Santacruz Zaldúa⁵⁶³; mientras que la del contraste pertenece al platero cordobés

⁵⁶⁰ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008. pp. 799-801, realiza un estudio preciso en el que documenta a Francisco Sánchez Bueno Taramas entre 1738 y 1757 y un total de 18 piezas en la provincia de Badajoz. SANZ SERRANO, Mª J., “Un original modelo de bandejas rococó” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, p.348, señala 1791 como año de su fallecimiento.

⁵⁶¹ Figuran en Córdoba dos maestros con el apellido Repiso: Manuel y Francisco, si bien el más importante fue Manuel, con obras repartidas por toda España y del que se conocen dos marcas REPIS/O hasta 1783 y, a partir de 1784, M/REPISO, según estudio realizado por CRUZ VALDOVINOS, J.M.; GARCÍA y LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, pp. 144-146, los autores unifican estas dos marcas en un mismo artífice. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “Cuatro piezas de la plata cordobesa en la provincia de Cuenca” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005, pp. 254-255, documenta a Manuel Repiso entre 1750 y 1822. Lo califica como un platero “que representa la evolución del rococó al neoclásico”. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp.795-797, aporta nuevos datos biográficos del platero. Nace en Córdoba en 1750. Fue oficial en el taller de José Góngora y aprobado como maestro por el gremio de plateros en 1768. Indica que su actividad alcanza hasta el primer cuarto del siglo XIX.

⁵⁶² La marca del contraste de Juan de Luque y Leiva se encuentra recogida en SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., p.795. Corresponde a la del año 74. TORRES FERNÁNDEZ, Mª R., “El portaviático de la parroquia de Alhabia (Almería). Una aportación al catálogo de obras de Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, p.378, concreta que entre los años 1772 y 1780, Leiva ejerció como fiel contraste en Córdoba.

⁵⁶³ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp. 801-802. Localiza su marca en el copón de la parroquia de Consolación de Azuaga, datada en 1773; en un cáliz de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra; en el portaviático de la parroquia de San Bartolomé; en el cáliz y en la cruz de la parroquia de la Asunción de Segura de León. Este platero cordobés permanece activo durante la segunda

de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX: Manuel Martínez Moreno, quien ocupó el cargo de contraste entre 1780 y 1804⁵⁶⁴. El 8 situado sobre la “T” del nombre indica 1788, coincidiendo con las fechas como fiel contraste, porque Santacruz fallece en 1793 (fig.436).



Fig. 436. Marcas cordobesas

Sobre las otras piezas marcadas no se pueden aportar datos de autoría. En unas porque lo impiden sus marcas frustras, como los cálices de Massamagrell -Cat. n.20- y los de Godella -Cat. n.26 y n.27-. En el resto de las piezas porque las marcas son desconocidas o no coinciden con las conservadas en el Libro de Marcas del Colegio de Plateros, como sucede en el portapaz Cat. n.51 y en el hisopo Cat. n.46, en los que figura la marca de Valencia: “L” coronada. En ambas obras la impresión de dos letras capitales - “JR”, en el primero, y “BN”, en el segundo- dificulta deducir quienes fueron sus autores, porque estas iniciales pueden corresponder a varios artífices valencianos de este período.

mitad de esta centuria. A su vez, COSANO MOYANO, F., “Aportaciones al estudio de la custodia de Baena”, en *Laboratorio de Arte* 4. Sevilla, 1991, pp. 224-226, examina a Antonio José de Santacruz Zaldúa en su actuación sobre la custodia de Baena, en la que efectuó el ostensorio y el pedestal en 1782. Además, aporta diversas referencias biográficas. Nace en 1733, entra en 1748 en la Congregación de plateros de Córdoba como aprendiz en el taller del platero Juan Lovero o Lorero y en 1753 consigue superar el examen de maestría, instalando taller en su ciudad natal, en el que recibe a diversos aprendices. GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La plata en las iglesias de Extremadura*. Cáceres, 1984, p. 79, lo menciona como esposo de Rosalía López de Pedrajas, con la que tuvo, el 11 de abril de 1753, a su hijo, Antonio Rafael, también platero. Asimismo, CRUZ VALDOVINOS, J.M.; GARCÍA LÓPEZ, J.M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, ob. cit., pp. 149-150, proporciona una amplia relación de sus obras. TORRES FERNÁNDEZ, Mª R., “El portaviático de la parroquial de Alhabia (Almería)”, ob. cit., pp.373-380, realiza el análisis de un portaviático del platero.

⁵⁶⁴ COTS MORATÓ, F. de P., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, pp. 122-123, registra un incensario y una naveta con la marca de este artífice, actuando como fiel contraste y el año del marcaje. Aporta la noticia de su actividad como contraste de la corporación de plateros de Córdoba entre 1780 a 1804, año de su muerte.

CATÁLOGO DE OBRAS. SIGLO XVIII



- TÍTULO:** AJUAR DE LA VIRGEN DE AGOSTO: AUREOLA⁵⁶⁵
DATACIÓN: S. XVIII. 1716
MATERIAL: Plata. Cristales tallados
TÉCNICAS: Cincelado. Repujado Engastado. Picado de lustre
MEDIDAS: 55 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: En el círculo interior, anagrama de la Virgen María y “AÑO 1716”
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
DESCRIPCIÓN: Aureola de plata en su color de estilo barroco perteneciente al ajuar de la Virgen de Agosto, del que sólo se conserva la aureola y la media luna

La aureola circular muestra un círculo interior, rodeado por moldura laureada y desplazado del centro, en cuyo interior figura escudo coronado con el anagrama de la Virgen María (lám.a) y la inscripción de la fecha: “AÑO 1716” (lám.b).

⁵⁶⁵ Pieza nº 46.13.260-001-0055 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Lám. a. Anagrama



Lám. b. Inscripción

De la zona superior del círculo parten doce rayos biselados rematados por estrellas de ocho puntas con cristales azules en los centros (lám.c). El fondo está realizado con motivos vegetales repujados a base de hojas de acanto, flores y frutos de gran calidad técnica y armoniosa composición (láms. d y e).



Láminas c, d y e. Detalles. Aureola



TÍTULO: AJUAR DE LA VIRGEN DE AGOSTO: LUNA⁵⁶⁶

DATACIÓN: S. XVIII. 1716

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado

MEDIDAS: 42,5 x 15 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés

DESCRIPCIÓN: Pertenece al ajuar de la Virgen de Agosto y forma conjunto con la aureola. Se estructura con una zona superior ocupada por el perfil de un rostro de mujer, de rasgos naturalistas y perfección en los detalles (lám.a), y la inferior, con cenefa repujada a base de hojas de acanto y espejos, de estilo y organización barrocos (lám.b). Aunque no lleva marcas ni inscripciones podemos atribuirle al mismo artífice que la aureola, tanto por la semejanza de los motivos ornamentales como por la notable ejecución técnica.

⁵⁶⁶ Pieza nº 46.13.260-001-0056 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Láminas a y b. Detalles



- TÍTULO: AUREOLA
DATACIÓN: Finales siglo XVIII
MATERIAL: Plata. Cristales tallados
TÉCNICAS: Cincelado. Engastado. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 39 x 31 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: PICAÑA. Iglesia parroquial de Montserrat
DESCRIPCIÓN: Aureola en lámina de plata en su color, compuesta por círculo y ráfaga de rayos, de características barrocas y diseño armonioso y simétrico de concepción clásica.

La zona superior del disco, rodeado de moldura perlada (lám.a), se abre con una composición vegetal barroca, sobre fondo picado de lustre, en la que las hojas de acanto, de aspecto carnoso, rodean a varios cristales tallados, engarzados en casetones ovalados (lám.b). Alrededor surgen haces de rayos biselados de diferente longitud, cuyos centrales transversales, de tamaño superior, despliegan una cruz. El empleo de haces biselados y la acentuación de los brazos de la cruz mediante un tamaño mayor de los rayos, son propios de un diseño de finales del siglo XVIII.



Láms a y b. Detalles



TÍTULO: AUREOLA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

DATACIÓN: Finales S. XVIII

MATERIAL: Plata. Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Engastado

AUTOR: Anónimo

MEDIDAS: 54 cm.

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén

DESCRIPCIÓN: Aureola, de plata en su color, que forma conjunto con la corona de la Virgen del Rosario (Cat.n.5).

Se organiza con círculo central, decorado por un crisantemo de excelente ejecución y naturalidad que ocupa toda su superficie. Le rodea un anillo con flores de loto, símbolo de pureza de corazón, alternando con el anagrama de la Virgen María, y cristales tallados de colorido variado (lám.a), del que parte la aureola de trece haces de rayos biselados que finalizan con estrellas de ocho puntas y cristal central. Éstos se alternan con novedosos grupos de rayos biselados que reproducen ramilletes de flores (lám.b). En la zona inferior se dispone media flor como elemento de unión a la barra de sujeción (lám.c).



Láminas. a, b y c. Detalles de la aureola



TÍTULO: AJUAR DE LA VIRGEN DE LA ASUNCIÓN: CORONA⁵⁶⁷

DATACIÓN: Primer tercio del S. XVIII

MATERIAL: Plata. Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Engastado. Calado

MEDIDAS: 10 x 14 x 20 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALFAFAR. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Don

DESCRIPCIÓN: Pertenece al ajuar de la Virgen de Agosto, junto a la aureola realizada en la segunda mitad del siglo XIX. La corona de plata en su color muestra características barrocas de la primera mitad del siglo XVIII.

La corona real abierta se desarrolla a partir de un aro decorado con rombos cincelados alternando con cristales engastados en verde y rojo (lám.a). Sobre éste, se alza el canasto realizado con composiciones repujadas de tornapuntas, hojas de acanto y palmetas. Se introducen cristales engastados como elementos decorativos (láms. b y c).

⁵⁶⁷ Pieza nº 46.16.022-001-0009 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Láminas a, b y c. Detalles del aro y canasto



TÍTULO: CORONA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

DATACIÓN: Finales S. XVIII

MATERIAL: Plata. Cristales tallados. Aljófar. Perlas

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Engastado

AUTOR: Anónimo

MEDIDAS: 12 x 16 x 22 cm.

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén

DESCRIPCIÓN: Corona real abierta, de plata en su color, con características clasicistas de finales del siglo XVIII, tanto en estructura como en ornamentación. Exhibe pequeño aro moldurado, ornamentado con cristales tallados, y lazada central con perla y aljófar.

El cuerpo de crestería se realiza a partir de composiciones octogonales con flor central, tornapuntas laterales y florón de acantos en el remate (lám. a), que se alternan con medallones circulares y ovales, con flores en sus centros y florón superior (láms.b y c).



Láminas a, b y c. Cuerpo de crestería

Los cristales tallados de diversos colores se establecen en el aro inferior y en dos octógonos (lám.d). La corona forma conjunto con la aureola del XIX que luce la Virgen del Rosario (lám.e).



Lám. d. Corona



Lám.e. Virgen



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁶⁸

DATACIÓN: Primera mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Torneado. Dorado

MEDIDAS: 26 x 14 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color que responde a la tipología desornamentada, extendida durante los siglos XVII y XVIII con pequeñas variantes en el nudo.

La peana circular, de poca altura, muestra pestaña lisa, moldura convexa y moldura anular cóncava, en el centro (lám.a). El astil cilíndrico torneado se estructura con el esquema barroco de moldura cilíndrica, nudo de jarrón con toro superior y cuello troncocónico entre arandelas (lám.b). La copa, cónica y dorada, muestra la subcopa de

⁵⁶⁸ Pieza nº 46.14.244-001-0040 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

plata en su color diferenciada por varios listeles (lám.c). No presenta elementos decorativos.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁶⁹
DATACIÓN: Primera mitad S. XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 26 x 15 x 8 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: BON REPÓS I MIRAMBELL. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar
DESCRIPCIÓN: Cáliz de estilo purista, derivado de los modelos barrocos del seiscientos.

La peana, de planta circular, se compone de pestaña, moldura convexa, algo elevada, y moldura cóncavo-convexa (lám.a). El astil abalaustrado parte de una moldura

⁵⁶⁹ Pieza nº 46.13.074-005-0095 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

cilíndrica, nudo de jarrón con toro superior y cuello troncocónico entre arandelas (lám.b).
La copa dorada, ligeramente acampanada, exhibe subcopa lisa con doble listel (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám.b. Astil



Lám.c. Copa



- TÍTULO:** CÁLIZ⁵⁷⁰
DATACIÓN: Segundo tercio del S. XVIII. 1738-1758
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado
MEDIDAS: 22 x 14 x 8 cm.
AUTOR: Francisco Sánchez Bueno Taramas. Platero cordobés⁵⁷¹
MARCAS: En la base, burilada y tres marcas: león rampante, “TARA/MA__” y “IAN/SON”
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color de sencilla composición barroca de finales del siglo XVII y principios del XVIII, con elementos arcaicos.

⁵⁷⁰ Pieza nº 46.13.164-001-0053 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁵⁷¹ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp. 799-801. Presenta 18 obras de este platero entre 1738 y 1757.

Muestra peana circular compuesta de pestaña plana, moldura convexa, moldura plana anular rehundida y anillo central (lám.a). El astil se inicia con moldura cilíndrica con arandelas, elemento que recuerda a las piezas del siglo XVI, al que sigue un nudo que deriva del tipo de jarrón, formado en la parte inferior por un cuerpo liso troncocónico invertido, casi cilíndrico, que remata en un toro superior de gran desarrollo. Finaliza con cuello troncocónico invertido con arandelas (lám.b). La copa, levemente acampanada, diferencia la subcopa con pequeño listel (lám.c). El cáliz no presenta elementos de ornamentación.



Lám. a. Peana

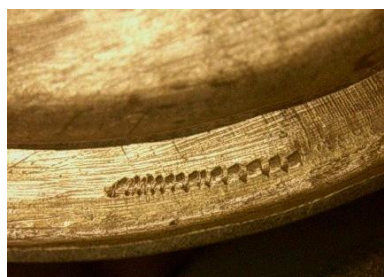


Lám. b. Astil



Lám. c. Copa

En el reverso de la peana se observa burilada (lám.d) y tres marcas que confirman la calidad de la pieza: león rampante inscrito en un rectángulo irregular, distintivo de Córdoba; autor, “TARA/MA_” y contraste desconocido, “IAN/SON” (lám.e).



Lám.d . Burilada



Lám. e. Marcas

En la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz) se conservan dos cálices, uno cordobés y otro madrileño, estudiados por Eduardo Azofra⁵⁷², que guardan similares características, tanto en estructura como en medidas, con el de Massamagrell. Uno de ellos muestra la marca del contraste cordobés Francisco Sánchez

⁵⁷² AZOFRA, E., “La platería religiosa de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz)” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007, pp. 416- 417. Fotografías propiedad del autor.

Bueno Taramas (TARA/MA_), quien ejerció el cargo desde 1738 hasta 1758 (lám.f). La similitud de las marcas nos hace pensar que el cáliz de Massamagrell podría estar marcado por el platero cordobés y, por lo tanto, su datación podemos establecerla en el segundo tercio del siglo XVIII.



Lám. f. Cálices de La iglesia Nra. Sra. De los Remedios. Zahínos (Badajoz)



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷³

DATACIÓN: Mediados S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado

MEDIDAS: 26 x 18 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: En el anverso del pie, con grabado muy fino: “CUJ” y “F. Antada”

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “CAPUCHINOS DE GODELLA”

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Orihuela (Alicante).

DESCRIPCIÓN: Cáliz de sobria composición, en plata blanca y copa de plata dorada, que deriva de los modelos barrocos, cuya característica principal es la ausencia de ornato y primacía de los volúmenes.

⁵⁷³ Pieza nº 46.13.164-001-0044 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

La peana circular se compone de pestaña lisa y varias molduras curvas descendentes (lám.a). El astil, torneado, se habilita con varias molduras cilíndricas entre toros pequeños que dan paso al nudo, en forma de pera invertida, seguido de molduras curvas y toro (lám. b). La copa cónica y dorada presenta subcopa bulbosa de plata en su color con listel de remate. Carece de ornamentación (lám c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷⁴

DATACIÓN: S. XVIII. 1749

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Fundido. Grabado. Dorado

MEDIDAS: 30 x 17 x 10 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “ESTE CÁLIZ LO DEDICA EN OBSEQUIO DEL SMO. CHRISTO DE SILLA EL DR. D. PEDRO VICENTE VEDREÑO. AÑO 1749”

UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada, de mediados del siglo XVIII, con características de transición entre una profusa decoración de influencia barroca y un clasicismo compositivo centrado en el orden y la disposición del ornato.

⁵⁷⁴ Pieza nº 46.16.230-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

La peana circular se encuentra dividida en tres zonas claramente delimitadas por listeles lisos. La decoración, basada en elementos vegetales y tornapuntas mixtilíneos en la primera moldura, flores y cartelas en la central, y palmetas en la superior, se distribuye formando cenefas repujadas de elevado claroscuro (lám.a). El astil torneado sigue el esquema de una moldura cilíndrica, nudo periforme y cuello troncocónico. La decoración, basada en grabados de motivos vegetales y geométricos, se dispone de forma moderada en zonas concretas (lám.b). La copa, cónica, muestra subcopa bulbosa, delimitada por listel de perfil curvo, y decoración grabada de elementos florales y tornapuntas dispuestos a modo de cenefa (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷⁵

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Torneado. Cincelado. Dorado

MEDIDAS: 26 x 13,5 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALFARA DEL PATRIARCA. Iglesia Parroquial de San Bartolomé Apóstol

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estructura sencilla y sin decoración, de plata sobredorada, que deriva de los modelos barrocos del siglo XVII.

Peana de planta circular compuesta por pestaña lisa de perfil curvo, moldura convexa central y cóncava-convexa, de menor tamaño, en la zona superior (lám.a). El astil dispone de varias molduras cilíndricas entre toros pequeños que dan paso a nudo en

⁵⁷⁵ Pieza nº 46.13.025-001-0003 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 01/04/2012.

forma de pera invertida, seguido de molduras curvas y toro (lám. b). La copa, recta, exhibe subcopa bulbosa con listeles de separación. No presenta decoración (lám c.).



Lám.a. Peana.



Lám. b. Astil.



Lám. c. Copa.

Esta tipología habitual el siglo XVII y XVIII está recogida en varios ejemplares de la comarca. Realizados en plata dorada o de plata en su color, con escasos elementos diferenciadores, se conservan en diversas parroquias, como los cálices, datados en el siglo XVII, de la iglesia parroquial de Rocafort (lám.d), de Almàssera (lám.e), o de Picaña (lám. f).



Lám. d. Cáliz. Rocafort



Lám.e. Cáliz. Almàssera (lám.e)



Lám. f. Cáliz. Picaña



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado. Picado de lustre

MEDIDAS: 22 x 14,5 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estructura sencilla, frecuente en el siglo XVII y que se extiende durante toda la centuria del dieciocho.

Sobre peana circular, conformada por molduras convexas de escasa elevación (lám.a), se sobrepone un vástago torneado corto, cuya pieza inferior cilíndrica ha desaparecido, enlazando mediante pequeña moldura curva con el nudo de jarrón con toro superior (lám.b). La copa, de perfil ligeramente acampanado, presenta doble listel (lám. c). A diferencia de los cálices de su misma tipología, esta obra muestra decoración

grabada de hojas de palma en el nudo. Asimismo la peana y la subcopa exhiben motivos decorativos que a causa de un acusado desgaste, no permite apreciar el diseño original.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ
DATACIÓN: Segunda mitad S.XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Fundido. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 27 x 15 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: BURJASOT. Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel

DESCRIPCIÓN: Cáliz que sigue el esquema de finales del siglo XVI. Este esquema perdura durante las centurias siguientes con alguna modificación estructural. Por la elevación de la peana y por las estilizadas proporciones de su vástago, aunque basada en modelos renacentistas, puede datarse en la segunda mitad del XVIII o primeras décadas del XIX.

Presenta base circular con pequeña pestaña, amplia moldura central, moldura plana y moldura convexa superior de escasa altura (lám.a). El astil, torneado, se desarrolla mediante molduras curvas: escocias y toros de diferentes tamaños, con nudo ovoide resaltado por dos baquetones paralelos en su tercio superior y cuello cilíndrico

seccionado por varios toros (lám.b). La copa, recta y abierta, presenta filete separando la subcopa bulbosa (lám.c). Todo él carece de ornamentación.



Lám.a. Peana

Lám. b. Astil

Lám. c. Copa

Se conocen varios ejemplares de similares características en la comarca de la Huerta de Valencia, como el de Foios o el de Quart de Poblet (láms. d y e), datados en la segunda mitad del siglo XVIII.



Lám.d. Foios

Lám.e. Quart de Poblet



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado

MEDIDAS: 28 x 17 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALMÀSSERA. Iglesia parroquial del Santísimo Sacramento.

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estructura sencilla, de plata blanca y copa de plata dorada, que deriva de los modelos barrocos, cuya característica principal es la ausencia de ornato y primacía de los volúmenes.

Su peana es circular y está compuesta de pestaña lisa y molduras curvas, no muy elevadas, descendentes en altura (lám.a). El astil, torneado, se habilita con varias molduras cilíndricas entre toros pequeños que dan paso al nudo en forma de pera invertida, seguido de molduras curvas y toro (lám. b). La copa cónica, recta, presenta subcopa bulbosa con listel rematando (lám c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷⁶

DATACIÓN: Segunda mitad S.XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Dorado. Cincelado. Fundido. Torneado

MEDIDAS: 25 x 14 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estructura típicamente purista. Sobre peana circular, organizada por molduras convexas de escasa elevación (lám. a), se alza un vástago torneado con cilindro entre toros, en la base, y nudo de jarrón con toro superior (lám.b). La copa, de perfil ligeramente acampanado, presenta doble listel como separación de la subcopa (lám. c). Carece de ornamentación.

⁵⁷⁶ Pieza nº 46.13.216-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷⁷

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado

MEDIDAS: 26 x 15 x 8,5 cm.

AUTOR: Sin identificar

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el reverso de la base: “COURO”

UBICACIÓN: QUART DE POBLET. Iglesia parroquial de la Purísima Concepción

BIBLIOGRAFÍA: CANDELA GARRIGÓS, R., “Las piezas de platería de la Iglesia de la Purísima Concepción de Quart de poblet” en *Quart de Poblet. Historia, arte y geografía*. Universitat de València, 2012, pp. 462-474.

DESCRIPCIÓN: Cáliz de estilo purista, carente de ornamentación. Sigue las características propias de su tipología con la peculiaridad de mostrar una ordenación del astil invertida, fruto de una incorrecta restauración.

⁵⁷⁷ Pieza nº 46.14.102-001-0012 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012. Fotografía reproducida en la página web.

Presenta peana circular compuesta de pestaña plana y dos molduras convexas descendentes en altura (lám.a). En la composición original el astil torneado presentaba gollete cilíndrico en su base, nudo ovoide con molduras doble en su tercio superior y cuello seccionado por arandelas. Actualmente, esta composición se halla contrapuesta, ocupando la base del astil el cuello con arandelas, le sigue el nudo ovoide invertido y, dando paso a la copa, el gollete cilíndrico (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La copa recta presenta subcopa ligeramente abullonada y limitada por listel. No presenta ornamentación en ninguna de sus partes (lám.c). En la parte posterior de la peana figura una inscripción: “COURÒ” impropia de las empleadas por los plateros y muy probablemente grabada con posterioridad (lám. d).



Lám. c. Copa



Lám. d. Marca



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro. Bronce

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Fundido. Plateado. Dorado

MEDIDAS: 25 x 13 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: TAVERNES BLANQUES. Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad

DESCRIPCIÓN: Cáliz de tipología purista, sin ornamentación. Realizado en bronce plateado para la base y el astil, plata para la subcopa y plata dorada, en la copa.

La peana circular está compuesta por pestaña lisa y molduras convexas poco elevadas (lám. a). El astil torneado se estructura con diferentes molduras curvas, entre las que destaca el nudo periforme (lám.b). La copa, de plata dorada, de perfil ligeramente acampanado, presenta doble listel en su tercio inferior, delimitando la subcopa bulbosa de plata en su color (lám. c). Carece de ornamentación.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa

Puede tratarse de uno de los *dos cálices sobredorados con los pies de bronce y las copas y patenas de plata* que se citan en los diversos inventarios registrados en el Libro de Visitas Pastorales⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ APTB. Libro de Visitas Pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos.



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Segunda mitad siglo XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Torneado

MEDIDAS: 25 x 13,5 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALDAYA. Iglesia parroquial de la Anunciación de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada purista.

La peana circular está compuesta por pestaña lisa y dos molduras convexas de escasa elevación (lám. a). El astil torneado se estructura con diferentes molduras curvas, entre las que destaca el nudo periforme (lám.b). La copa dorada cónica presenta listel en su tercio inferior, delimitando la subcopa bulbosa (lám. c). Carece de ornamentación.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁷⁹
DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado. Fundido
MEDIDAS: 26 x 15 x 8,5 cm.
AUTOR: Sin identificar
MARCAS: En el borde de la pestaña, dos marcas frustras
INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “CAPUCHINOS DE ORIHUELA”
UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena
PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Orihuela (Alicante)
DESCRIPCIÓN: Cáliz purista, realizado en plata blanca y copa de plata dorada.

La peana es circular y está compuesta de pestaña lisa y dos molduras curvas descendentes (lám.a). El astil, torneado, se inicia con una moldura cilíndrica entre arandelas, presenta nudo en forma de jarrón y cuello alargado, seccionado por toro y

⁵⁷⁹ Pieza nº 46.13.164-001-0045 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

listeles de perfil curvo (lám. b). La copa, cónica y dorada, presenta subcopa bulbosa de plata en su color con listel de remate (lám c). No existe decoración en ninguna zona.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa

En el borde de la pestaña presenta dos marcas frustras, con fuerte desgaste, que no permiten su correcta identificación (lám.d).



Lám. d. Marcas



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁸⁰

DATACIÓN: Último tercio S. XVIII. 1774

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido

MEDIDAS: 23,5 x 13,5 x 7 cm.

AUTOR: Manuel Repiso; contraste: Juan de Luque y Leiva. Plateros cordobeses⁵⁸¹

MARCAS: Tres marcas en la base: león rampante –Córdoba-, “REPIS/O” y “4/_IVA”

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en su color con copa dorada de tipología purista. Sigue las características de los cálices sencillos, dedicados a la liturgia diaria. Muestra peana amplia, con pestaña lisa, moldura central curva y superior plana con enlace troncocónico

⁵⁸⁰ Pieza nº 46.13.164-001-0051 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁵⁸¹ CRUZ VALDOVINOS, J.M.; GARCÍA y LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, ob. cit., pp. 144-146; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “Cuatro piezas de la plata cordobesa en la provincia de Cuenca”, ob. cit., pp. 254-255, y SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp.795-797, ofrecen datos inéditos sobre Repiso.

(lám.a). El astil, de estructura muy sencilla, presenta molduras torneadas y nudo periforme (lám.b). La copa, dorada, estrecha y ligeramente acampanada, presenta un único listel en el centro para diferenciar la subcopa, de plata en su color (lám.c). No existen motivos ornamentales.



Lám. a. Peana

Lám. b. Astil

Lám. c. Copa

La obra presenta el triple marcaje preceptivo: león rampante hacia la izquierda dentro de un círculo, símbolo de la platería cordobesa. La del platero: Manuel Repiso, estampada por casetón con su apellido en la línea superior y vocal final en la inferior: “REPIS/O” (láms.d-e), y la marca del fiel contraste, con cierto desgaste, perteneciente a Juan de Luque y Leiva, nombrado en 1772⁵⁸². Es muy probable que la datación sea 1774⁵⁸³ por un casi inapreciable 7 y el 4 algo desgastado (lám.f) que aparecen sobre las letras de la marca “_IVA” (lám. d).



Lám. d. Marcas

Lám. e. Detalle, marca de ciudad y platero

Lám. f. Fiel contraste

⁵⁸² RIVAS CARMONA, J., “Platería cordobesa en Murcia”, ob. cit., p. 254.

⁵⁸³ RIVAS CARMONA, J., “Platería cordobesa en Murcia”, ob. cit., pp. 270-272. El autor aporta la colaboración de Leiva y Repiso en un cáliz de la iglesia parroquial de la Asunción de Molina fechado en 1778.



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁸⁴

DATACIÓN: Último tercio S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado

MEDIDAS: 24 x 14 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Orihuela (Alicante)

DESCRIPCIÓN: Cáliz purista de plata en su color con copa dorada. Muestra una base circular con pestaña lisa, moldura central curva y molduras anulares planas en la zona superior (lám.a). El astil torneado y formado por cuerpos curvos exhibe nudo central en forma de jarrón (lám.b). La copa dorada, cónica y casi recta, tan sólo queda dividida por

⁵⁸⁴ Pieza nº 46.13.164-001-0052 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

un ligero listel, limitando el tercio inferior de la subcopa, de plata dorada (lám.c). No muestra ninguna ornamentación.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁸⁵

DATACIÓN: Último tercio S. XVIII. 1788

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Repujado

MEDIDAS: 26 x 15 x 8 cm.

AUTOR: Posiblemente Antonio José de Santacruz y Zaldúa⁵⁸⁶

MARCAS: En el borde de la pestaña, tres marcas frustras: un león rampante con intenso desgaste, “_8/ ARTNEZ”, marca del contraste, Manuel Martínez Moreno⁵⁸⁷ y “_UZ”, de Antonio Santacruz y Zaldúa

⁵⁸⁵ Pieza nº 46.13.164-001-0046 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁵⁸⁶ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp. 801-802. Localiza su marca en el copón de la parroquia de Consolación de Azuaga, datada en 1773; en un cáliz de la parroquia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra; en el portaviático de la parroquia de San Bartolomé; en el cáliz y en la cruz de la parroquia de la Asunción de Segura de León.

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “CAPUCHINOS DE ORIHUELA”

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Orihuela (Alicante)

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata en el que armonizan la estructura rococó, en la configuración bulbosa de su peana y el nudo piramidal, con una organización sistematizada de los motivos ornamentales y moderación de las formas.

La peana se compone de pestaña mixtilínea escalonada y moldura abullonada con elevación central, donde recibe la caña (lám.a). Se encuentra decorada con tres medallones en los que se representan motivos eucarísticos: Cordero (lám.b), uva y trigo alternando con ramilletes de flores y otros elementos ornamentales. Cada medallón se encuentra separado por acanaladuras (lám.c).



Lám. a. Peana

Láminas b y c. Detalles. Peana

El vástago está dominado por un nudo piramidal invertido en el que la ornamentación se sobrepone a la estructura, casi desaparecida (lám.d). Se compone de tres caras con cartelas de tornapuntas y ornamentación floral, cuyo interior alberga elementos relativos a la Pasión de Cristo: dados-martillo-tenazas (lám.e). La copa, dorada y ligeramente acampanada, muestra una subcopa decorada en plata en su color, con motivos de Pasión dentro de medallones circulares: Cruz-clavos-caña-azotes-flores, rodeados de guirnaldas florales (lám.f).

⁵⁸⁷ COTS MORATÓ, F. de P., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María*, ob. cit., pp. 122-123. Le señala actuando como contraste de la corporación cordobesa entre 1780 a 1804, año de su muerte, por lo que se puede concretar la datación de esta obra en 1788.



Lám. d. Astil



Lám. e. Nudo



Lám. f. Copa

Las tres marcas presentan fuerte desgaste. La de localidad, se establece en el centro y corresponde a la figura del león rampante, símbolo de Córdoba. La segunda marca, apenas legible, sería la del autor de la obra, de la que sólo se reconoce “-UZ”. A falta de una confirmación documental, creemos que debe de ser la marca del artífice cordobés Antonio José de Santacruz Zaldúa⁵⁸⁸. Uno de los plateros cordobeses con un buen número de piezas localizadas en diversas localidades murcianas, datadas entre 1765 y 1793, año de su fallecimiento. En esta etapa sus obras, como apuntó Rivas Carmona “representan ya una fase final del Rococó, diríamos de un Rococó depurado y ordenado con mayor rigor, como si evolucionara hacia lo Neoclásico”⁵⁸⁹.

En la tercera marca se aprecia la base de un 8 en la primera línea y “ARTNEZ” en la inferior (lám. g). Se trata de la marca del platero cordobés, Manuel Martínez Moreno, activo en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, quien ocupó el cargo de contraste entre 1780 y 1804⁵⁹⁰. La terminación en 8 permite datar el cáliz en 1788, datación que guarda consonancia con la estilística del autor a finales de la década de los 80. Se descarta 1798 por el fallecimiento de Santacruz en 1793.



Lám. g. Marcas

⁵⁸⁸ A pesar del acusado desgaste, la marca se asemeja a las aportadas por SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp. 801-802, o las ofrecidas por COSANO MOYANO, F., “Aportaciones al estudio de la custodia de Baena”, ob. cit., p. 226.

⁵⁸⁹ RIVAS CARMONA, J., “Platería cordobesa en Murcia”, ob. cit., p. 16. COSANO MOYANO, F., “Aportaciones al estudio de la custodia de Baena”, ob. cit., p. 217, lo incluye dentro de la escuela del platero cordobés Damián de Castro, cuyo estilo define como “rococó cordobés”.

⁵⁹⁰ SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *La platería religiosa*, ob. cit., pp. 784-788.



TÍTULO: CALIZ⁵⁹¹

DATACIÓN: Último cuarto de S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido

MEDIDAS: 28 x 15 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: FOIOS. Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción

DESCRIPCIÓN: Cáliz de tipología purista en plata dorada. De proporciones estilizadas, exhibe peana circular con pestaña lisa, moldura central curva y anillo plano superior. El vástago torneado se compone de moldura cilíndrica, en la base, nudo, formado por moldura cilíndrica y toro superior, y cuello troncocónico con arandelas (lám.a). La copa, recta y cónica, muestra doble filete para delimitar una subcopa pequeña, sin decoración, al igual que el resto de la pieza (lám. b).

⁵⁹¹ Pieza nº 46.13.126-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.



Lám. a. Astil



Lám. b. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁹²

DATACIÓN: S. XVIII. 1782

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Torneado

MEDIDAS: 25,5 x 14,5 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el reverso del pie: "DE LA ERMITA DE FOIOS DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES AÑO 1782"

UBICACIÓN: FOIOS. Iglesia parroquial Nuestra Señora de la Asunción

PROCEDENCIA: Ermita de Nuestra Señora de los Dolores de Foios

DESCRIPCIÓN: Cáliz purista de plata y copa de plata dorada.

Compuesto de peana circular, formada por pestaña lisa, moldura central convexa, anillo plano y moldura cóncavo-convexa en la zona superior. El astil se estructura con un inicial cilindro con toro superior, nudo ovoide con moldura cilíndrica en su tercio

⁵⁹² Pieza nº 46.13.126-001-0003 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

superior y cuello corto cilíndrico con arandelas (lám.a). La copa, cónica y abierta, presenta la subcopa ligeramente abullonada y delimitada por listel (lám. b). Carece de ornamentación.



Lám. a. Peana y astil



Lám. b. Copa



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁹³
DATACIÓN: Finales S. XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Grabado. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 26 x 15 x 8,5 cm.
AUTOR: Sin identificar
MARCAS: “I / BE_ / MVN”
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: GODELLA. Iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas Valencianas*. Valencia. 1982⁵⁹⁴
DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata y copa de plata dorada, con estructura de finales del siglo XVIII y ornamentación mesurada.

La peana circular está formada por pestaña lisa y dos cuerpos convexos; el primero, de mayor altura, recoge ornamentación cincelada con símbolos de la Pasión de Jesucristo

⁵⁹³ Pieza nº 46.13.135-001-0042 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

⁵⁹⁴ *Orfebrería y sedas Valencianas*, ob. cit., p. 152.

(escalera y esponja, cruz, clavos y martillo), distribuidos en tres medallones formados con dos “ces” contrapuestas y envueltas por rocallas. Están unidos mediante guirnaldas de flores que ascienden hasta la moldura superior (lám.a).

El astil torneado se compone de toro, nudo periforme invertido y cuello cilíndrico estilizado. La ornamentación, levemente grabada, está localizada en el nudo, adornado con lazos y motivos florales (lám. b).

La copa dorada, cónica y de perfil ligeramente acampanado, presenta la subcopa de plata en su color decorada con elementos vegetales (espigas de trigo, símbolo eucarístico) y guirnaldas florales (lám. c).

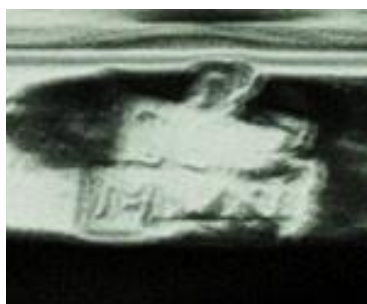


Lám.a. Peana

Lám. b. Astil

Lám c. Copa

Muestra en el borde de la pestaña una marca muy desgastada: “I/BE_/MUN” (lám. d) de difícil identificación.



Lám. d. Marca



TÍTULO: CÁLIZ Z⁵⁹⁵
DATACIÓN: Último tercio S. XVIII- Principios S. XIX
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 26 x 16 x 9 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Tres, frustras: “NEA”, “VZ/ GL..” y “AB”
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: GODELLA. Iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol
DESCRIPCIÓN: Cáliz de estilo purista. Presenta peana circular, con pestaña escalonada lisa. Se conforma por tres cuerpos, dos molduras convexas, lisas y descendentes, unidas por moldura plana (lám.a).

El astil torneado se inicia con gollete troncocónico; destaca el nudo periforme invertido y finaliza con cuello bulboso (lám.b). La copa acampanada presenta una

⁵⁹⁵ Pieza nº 46.13.135-001-0041 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

pequeña subcopa de plata en su color con doble filete como remate (lám.c). Carece de ornamentación.

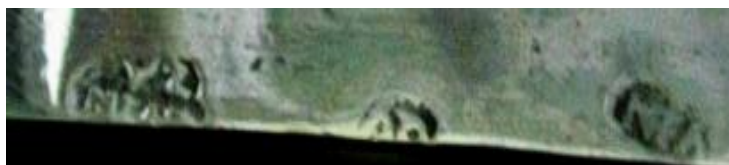


Lám.a. Peana

Lám. b. Astil

Lám c. Copa

En el borde de la pestaña se aprecian tres punzones frustrados con intenso desgaste: “NEA”, “VZ/ GL..” y “AB” (lám.d).



Lám. d. Marcas



TÍTULO: CÁLIZ⁵⁹⁶

DATACIÓN: Finales S.XVIII- Principios S. XIX

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Dorado

MEDIDAS: 26 x 13,5 x 8 cm.

AUTOR: Sin identificar

MARCAS: En el borde de la pestaña figuran tres marcas: " RIVS", "I/_PROPS y "FQ"

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: RAFELBUNYOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada cuya tipología gozó de gran aceptación en España y en América latina entre las dos últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX⁵⁹⁷.

⁵⁹⁶ Pieza nº 46.13.207-001-0016 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

⁵⁹⁷ Muestra características análogas al cáliz de la Catedral de Arequipa (Perú), obsequiado en 1787 por don Miguel de Pamplona, obispo de Arequipa (1781-1786), al año de concluir su mandato como prelado, conforme señala ESTERAS MARTÍN, C., *Arequipa y el Arte de la platería. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1993, p. 172. Además, la autora afirma que este modelo "arraigó en las platerías de Arequipa acuñándose así un "arquetipo" de gran belleza y avanzado diseño dentro ya de las corrientes del neoclasicismo americano de

Destaca la alta peana circular que se inicia con pestaña escalonada y moldura perlada; le sigue una moldura abombada de cuarto bocel, decorada con hojas vegetales lanceoladas de profundo cincelado, y un anillo superior, plano y liso, con moldura troncocónica (lám.a).



Lám. a. Peana

Lám. b. Astil

Lám. c. Copa

El vástago se compone de varias molduras curvas y bulbosas, decoradas con hojas, siendo el nudo central abullonado y estilizado (lám. b). La copa es acampanada con subcopa decorada con hojas vegetales (lám.c).

Figuran tres marcas en el borde de la pestaña: “I./PROPS”, “FQ”, al derecho (lám.d) y “RIVS”, en sentido opuesto a las anteriores (lám.e). Carecemos de datos documentales que nos proporcionen su autoría.



Láminas d y e. Marcas

finés del siglo XVIII. En este sentido, sorprende la temprana aparición de un diseño como éste cuando, en general, por esta época en el Perú estaba todavía más que vigente la moda rococó”. Esteras Martín lo atribuye a Luis Linares, platero de reconocido prestigio en tierras peruanas en esas fechas y HEREDIA MORENO, M^a C., “Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII, XVIII y XIX”, *Cuadernos de Arte colonial*. N.8. Madrid, 1992, pp. 188-190, aporta su temprana datación. Asimismo presenta otro ejemplar semejante conservado en el monasterio de las dominicas de Santa Rosa de Arequipa, con una datación ca.1787 y atribuido a Luis Linares. Heredia afirma que esta tipología se mantiene en las primeras décadas del XIX, como se aprecia en el cáliz de la parroquial del Salvador, de Lorca (Navarra), regalado en 1816 por don Saturnino García de Arazuri. Fotografías prop. Autora.



Cáliz Arequipa. Catedral



Cáliz. Arequipa. Santa Rosa. 1787.



TÍTULO: CÁLIZ

DATACIÓN: Finales del siglo XVIII- Primera década del S. XIX

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado

MEDIDAS: 25 x 13 x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Cáliz de plata dorada cuya tipología alcanza un amplio impulso en la platería española y americana de fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Muestra peana circular con pestaña cilíndrica alta, decorada con cenefa de cintas y perlas, y moldura campaniforme de suave perfil con hojas lanceoladas, organizadas en forma radial (lám.a). El astil se inicia con un cilindro, decorado con lazadas, al que le sigue el nudo estilizado, en forma de jarrón bulboso con hojas en su base, y lo finaliza un baquetón gallonado (lám.b). Un delgado filete diferencia la copa acampanada de la subcopa semibulbosa que se encuentra adornada con hojas vegetales (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: COPÓN⁵⁹⁸

DATACIÓN: Primera mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado

MEDIDAS: 30 x 12 x 13 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En interior de la base: "CAPUCHINOS DE ORIHUELA"

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

PROCEDENCIA: Convento de Capuchinos de Orihuela (Alicante)

DESCRIPCIÓN: Copón de plata en su color que mantiene las características puristas del siglo XVIII.

Exhibe peana circular, con pestaña lisa y escalonada por molduras curvas (lám.a). El astil torneado y corto muestra pequeño nudo en forma de jarrón (lám.b). La copa semiesférica con filete en el borde, tapa escalonada y cruz de remate con perillones en las

⁵⁹⁸ Pieza nº 46.13.164-001-0057 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

terminaciones sigue el modelo funcional de su grupo (lám.c). Pertenece al género de obras desornamentadas de la tipología purista.



Lám. a. Peana



Lám.b. Astil



Lám. c. Copa



TÍTULO: COPÓN⁵⁹⁹
DATACIÓN: Mediados S. XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Fundido. Torneado. Dorado
MEDIDAS: 33 x 14,5 17 x 13 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
DESCRIPCIÓN: Copón de plata en su color de composición purista.

La peana circular se compone de pestaña lisa, moldura convexa, anillo y moldura cóncava (lám.a). El astil torneado exhibe nudo de jarrón con toro superior sobre moldura cilíndrica entre arandelas y cuello troncocónico segmentado (lám. b).

⁵⁹⁹ Pieza nº 46.13.260-001-0060 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La copa ovalada, de plata en su color al exterior y dorada en el interior, tiene el vaso liso con listel en resalte en el borde superior (lám.c). La tapa, formada por molduras convexas escalonadas, es ovalada y de poca elevación (lám.d). Se encuentra rematada por cruz latina de brazos moldurados con terminaciones treboladas, crucero cuadrifoliado y rayos en las potencias (lám.e). Carece de ornamentación.



Lám. c. Copa



Lám. d. Tapa



Lám. e. Cruz



TÍTULO: COPÓN⁶⁰⁰
DATACIÓN: Último tercio S.XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Dorado. Molde
MEDIDAS: 27 x 11,5 12 x 10 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCA: En la pestaña, marca frustra
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: RAFELBUNYOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad
DESCRIPCIÓN: Copón de plata en su color de tipología purista.

La peana circular presenta pestaña lisa y molduras curvas escalonadas con anillo central plano (lám.a). El astil torneado exhibe un nudo periforme invertido entre varias molduras curvas (lám. b).

⁶⁰⁰ Pieza nº 46.13.207-001-0013 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

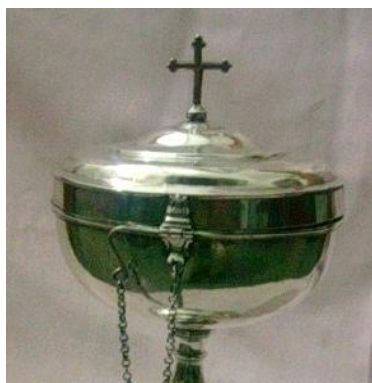


Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La copa ovalada, de plata en su color en el exterior y plata dorada en su interior, exhibe listel en el borde superioro. La tapa, formada por molduras convexas escalonadas, no presenta decoración y finaliza con cruz latina de brazos rectos con terminaciones treboladas (lám.c). No existe ornamentación en toda la pieza.



Lám. c. Copa



Lám. d. Tapa



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL⁶⁰¹
DATACIÓN: Primer cuarto S. XVIII
MATERIAL: Plata. Oro
TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Dorado. Fundido. Picado de lustre
MEDIDAS: Cruz: 51 x 50 cm.; macolla: 43 x 15 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir
DESCRIPCIÓN: Cruz procesional, de plata en su color y figuras de plata dorada que sigue las características de las primeras dos décadas del siglo XVIII.

La caña circular se divide en dos tramos de desigual longitud por medio de una arandela y muestra decoración cincelada de tornapuntas y espejos ovalados junto a pequeñas hojas vegetales. La macolla se compone de tres cuerpos: el inferior, esférico

⁶⁰¹ Pieza nº 46.13.216-001-0023 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

acahatado, se decora con espejos rodeados de tornapuntas y costillas de separación. El cuerpo central, hexagonal, presenta forma arquitectónica con cada lado ocupado por arco de medio punto sobre pilastras que soportan entablamento superior, ornamentado con hojas de acanto cinceladas (lám.a). En el interior de los vanos, sobre un fondo de escamas y venera superior, se establecen elementos simbólicos: corazón, mitras, báculos prelatios e iglesia. Cada vértice presenta adosada una costilla mixtilínea (lám.b). El tercer cuerpo de cierre de la macolla está formado por moldura convexa, decorada con espejos y perillones en los vértices.



Lám. a. Caña y Macolla



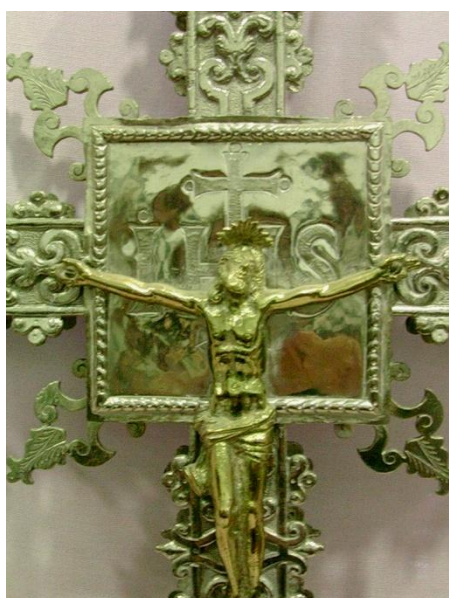
Lám. b. Detalle. Macolla

La cruz latina, de brazos rectos y moldurados, exhibe expansiones en los extremos, realizadas mediante espejo central, tornapuntas y flores. Se remata con perillones. La ornamentación de los brazos está basada en tornapuntas vegetales, “eses” afrontadas, puntas piramidales y motivos vegetales y frutales, mientras que pequeños grupos de tornapuntas y círculos recorre el perímetro de la cruz a modo de crestería (lám.c).



Lám. c. Brazo

El crucero cuadrado, con la inscripción IHS, muestra cordoncillo perimetral y rayos en las potencias, conformados por tornapuntas y hojas vegetales. En el anverso, Jesús, crucificado con cuatro clavos, muestra los brazos en horizontal, mirada hacia lo alto, corona de rayos y paño de pureza anudado a su derecha. La figura, naturalista pero algo rígida, está realizada en plata dorada (lám.d). En el reverso, San Sebastián Mártir, patrón de la parroquia, ejecutado en plata dorada fundida, presenta mayor tamaño y menor habilidad compositiva y técnica, tanto en la posición de las extremidades, como en la expresión facial (lám.e).



Lám. d. Anverso. Crucificado



Lám. e. Reverso. San Sebastián



- TÍTULO:** CRUZ PROCESIONAL⁶⁰²
- DATACIÓN:** Último tercio del siglo XVIII
- MATERIAL:** Bronce. Plata . Oro. Esmalte
- TÉCNICAS:** Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Esmaltado
- MEDIDAS:** Cruz: 82 x 82 cm.; macolla: 30 x19 cm.
- AUTOR:** Luis Tomás Perales⁶⁰³
- MARCAS:** En la base de la cruz, tres marcas: “L” coronada, de Valencia, marca del artífice: “PERA/LES” y otra frustra
- INSCRIPCIONES:** Carece
- UBICACIÓN:** SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles
- DESCRIPCIÓN:** Cruz procesional de plata, con aplicaciones de plata dorada, sobre alma de madera. Datada en el último tercio del siglo XVIII siguiendo el criterio de Fumanal Pagés⁶⁰⁴, quien afirma que “la cronología ...va íntimamente ligada a las formas de sus brazos y a las figuras de fundición de anverso y reverso”, relacionándola con la estética

⁶⁰² Pieza nº 46.16.230-001-0012 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁶⁰³ COTS MORATÓ, F DE P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna*, ob. cit., p. 644-647.

⁶⁰⁴ FUMANAL PAGÉS, M.A., “Cruz procesional”. Ficha nº 184 del Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Castellón, 2001, p. 619.

del barroco tardío. Asimismo, la documentada trayectoria de su autor, desde 1769 a 1804, coincide con las propiedades artísticas de la obra.

La macolla, organizada sobre toro y moldura troncocónica invertida, seguida por un cuerpo semiesférico inferior y otro troncocónico superior, se encuentra decorada con cabezas de querubines de fundición y aplicaciones de hojas de acanto; ornamentación vinculada a los postulados neoclásicos. El centro de la macolla está ocupado por un tondo circular con la cruz de Montesa⁶⁰⁵, en esmalte rojo (láms. a, b y c).



Láminas a, b y c. Macolla. Detalles

La cruz griega se forma con brazos mixtilíneos (lám.d) compuestos de cartelas que surgen de hojas de acanto (lám.e) y finalizan con expansiones flanqueadas por tornapuntas, en cuyo centro se dispone un tondo con flor de plata dorada, rodeada de guirnalda floral (lám.f). Las flores de los brazos y la del crucero simbolizan las cinco llagas de Cristo en su Crucifixión. El remate se realiza con perinolas doradas, ornamentadas con hojas de acanto.



Láminas d,e y f. Detalles. Brazos

⁶⁰⁵ COTS MORATÓ, F. de P., “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX), ob. cit., p. 132, señala la inclusión de la Cruz de Montesa por ser Silla encomienda de esta Orden.

La cruz de la parroquia de Silla es idéntica a la de la iglesia de San Bernardo Abad, de Montán (Castellón), a excepción de la macolla (láms. g-h). Aunque la cruz castellanense no presenta marcas, su semejanza posibilita atribuir las al mismo taller y a fechas análogas, centradas en el último tercio del siglo XVIII. La afinidad entre ambas piezas se aprecia en numerosos detalles (láms. i-j).



Lám. g. Cruz de Silla

Lám. h. Cruz de San Bernardo (Castellón)⁶⁰⁶



Láminas i-j. Detalles

El Cristo crucificado, realizado en plata dorada fundida (lám.k), de anatomía naturalista y artificiosa postura, presenta tres clavos, *perizonium* con nudo a la derecha, cabeza apoyada en el hombro derecho y rostro de expresión contenida (lám.l). En el reverso la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles, advocación de la parroquia, está

⁶⁰⁶ Fotografía de *La Luz de las imágenes*, Segorbe, 2001-2002, ob. cit., p. 619.

realizada sobre molde de fundición, con técnica refinada y composición de influencia barroca, centrada en el plegado del manto y la delicadeza de los rostros (lám. II).



Lám. k. Crucificado

Lám. l. Detalle

Lám. II. Nra. Sra. de los Ángeles

El triple marcaje aparece en el pie de la cruz con fuerte desgaste. La más nítida es la “L” de la ciudad de Valencia; la superior, frustra, es irreconocible, y la tercera, formada por dos líneas y con evidente deterioro: “PER_/LES” (lám. m).



Lám. m. Marcas

Ferri Chulio atribuye a este mismo autor la cruz procesional de la parroquia de San Bartolomé de Almussafes, por presentar la misma marca “PERA/LES” junto a la “L” coronada y las siglas: “L.S./CO”, no identificada⁶⁰⁷. Estas dos cruces muestran un gran parecido estructural.

⁶⁰⁷ FERRI CHULIO, A. de S., *La platería valentiana. Art religiós a La Ribera*, ob. cit., p. 21.



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL⁶⁰⁸
DATACIÓN: Finales S. XVIII- Principios S.XIX
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Repujado. Molde
MEDIDAS: Cruz: 70 x 64 cm.; macolla: 17 x 13 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
DESCRIPCIÓN: Cruz procesional de plata en su color.

La macolla, de estructura cúbica, muestra las representaciones de los Evangelistas, sin sus símbolos habituales, aunque con los Libros Evangélicos, enmarcados por un óvalo en cada lado. Los vértices se delimitan con balaustres helicoidales con remates, inferiores y superiores, de perillones. Cada frente termina con composición de tornapuntas contrapuestos y palmeta central (láms. a-d).

⁶⁰⁸ Pieza nº 46.13.260-001-0048 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Láminas a-d. Macolla. Evangelistas

La cruz latina se desarrolla con brazos rectos, terminaciones ovales en sus cuatro extremos y crucero circular. Rodea todo su perímetro una moldura perlada, mientras que la superficie de los brazos se ornamenta con creaciones simétricas basadas en elementos curvos, como “ces” confrontadas, tornapuntas y hojas de acanto (lám.e). Las extensiones de los extremos realizan un esquema de espejo ovalado central, rodeado de “ces” de diseño barroco. El remate de los brazos lo ocupan perillones, con moldura cilíndrica central, decorados con motivos vegetales (lám.f).



Lám. e. Brazo



Lám. f. Perillón

El crucero es circular con circunferencia concéntrica. Las potencias están organizadas con aureola de rayos, diseñados mediante tornapuntas y elementos florales. Cristo, de factura estilizada y naturalista, se muestra con tres clavos, piernas hacia la izquierda y cabeza abatida a la derecha. El nudo del perizoma se encuentra a su derecha (lám.g). El reverso no recoge actualmente ninguna representación, aunque en el pasado debió de figurar, probablemente, la imagen de San Honorato, Obispo de Arlés, santo Patrón de la parroquia, por los orificios que se observan en el crucero liso (lám.h).



Lám. g. Anverso. Crucificado



Lám. h. Reverso



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL

DATACIÓN: Finales S. XVIII- Principios del S. XIX

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Dorado. Fundido. Molde

MEDIDAS: Cruz: 70 x 67 cm; macolla: 17 x 13 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: BORBOTÓ. Iglesia parroquial de Santa Ana

DESCRIPCIÓN: Cruz procesional de plata en su color, con elemento de fundición en plata dorada: Cristo, rayos y perillones.

La macolla, de estructura cúbica, alberga a los Evangelistas en cada lado, enmarcados por un óvalo. Los vértices se delimitan con balaustres helicoidales con remates, inferiores y superiores, de perillones. Cada frente finaliza con composición de tornapuntas contrapuestos y palmeta central.

La cruz latina, de brazos rectos, presenta expansiones ovales en los extremos y crucero circular. Moldura perlada recorre el perímetro, mientras que el interior de los brazos ofrece ornamentación de composiciones simétricas, basadas en motivos curvos:

“ces” confrontadas, tornapuntas y hojas de acanto. Los extremos ovalados contienen espejo central con motivos de “ces” alrededor (lám.a)



Lám. a. Brazo

El crucero es circular con moldura lisa exterior y flor central. Rayos biselados de diferente longitud se establecen en las potencias. Tanto éstos, como la cartela de INRI y el crucificado se realizan en bronce dorado. Cristo, de constitución estilizada y naturalista, está fijado con tres clavos, dispuesto con las piernas hacia la izquierda y la cabeza abatida hacia la derecha. El nudo del perizoma se encuentra, también, en su derecha (lám.b).



Lám. b. Anverso. Crucificado



Lám. c. Reverso. Santa Ana y la Virgen

En el reverso se emplaza la imagen de Santa Ana y la Virgen Niña, en plata dorada. Representación de gran naturalidad y dulzura, con la Virgen en actitud orante (lám.c).



TÍTULO: CRUZ PROCESIONAL⁶⁰⁹

DATACIÓN: Último tercio S. XVIII

MATERIAL: Plata. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Repujado. Dorado

MEDIDAS: Cruz: 70 x 67 cm.; macolla: 27 x 23 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: GODELLA. Iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol

DESCRIPCIÓN: Cruz procesional de plata en su color para la macolla y cuerpo de la cruz. Cristo, potencias y perillones se realizan en bronce dorado.

La macolla se organiza con una zona inferior cilíndrica, decorada por hojas lanceoladas, que enlaza con casquete ovalado chato, dividido por baquetón central liso. Se encuentra decorada, en la zona inferior, por círculos que enmarcan motivos florales, rodeados de cenefa punteada y ornamentación vegetal de palmetas y acantos. Idéntica

⁶⁰⁹ Pieza nº 46.13.135-001-0019 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012.

decoración se repite en la zona superior, de menor altura, con cuatro cabezas de querubines de bronce dorado (fig.d).



Lám. a. Detalle. Nudo

La cruz latina, de brazos rectos moldurados, muestra ampliaciones en el último tercio de los brazos. Estos ensanches, formados con espejos ovales y rodeados de tornapuntas, sobresalen de la moldura perimetral perlada. Los motivos ornamentales de la superficie interior son vegetales y florales realizando, en los dos primeros tercios del brazo, una composición entrelazada de líneas curvas. Finaliza con expansión ovalada, en cuyo interior figura un elemento floral, rodeado de hojas de acanto (lám.b). Grandes perillones dorados, decorados con gallones en su zona inferior, realizan el remate de los brazos.

El crucero circular presenta el centro gallonado y circunferencia perlada alrededor. En las potencias emana una irradiación dorada compuesta por motivos de roleos afrontados y perillones vegetales (lám.c).



Lám. b. Brazo



Lám. c. Crucificado

El Crucificado, de líneas esbeltas e idealizadas, está realizado en bronce dorado; presenta la cabeza levemente inclinada hacia el hombro izquierdo y mirada a las alturas.

Se encuentra fijado con tres clavos, con el pie derecho por encima y su paño de pureza está anudado sobre la cadera derecha (lám.c).

El reverso se dispone con crucero rectangular y lados cortos redondeados. Su interior ofrece decoración radial y moldura perlada al exterior. Está ocupado por la Asunción de la Virgen, en bronce dorado, representada sobre nubes y con manto de líneas ondulantes (fig. d).



Fig. d. Reverso



TÍTULO: CUSTODIA

DATACIÓN: S.XVIII. 1746

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Engastado. Fundido. Molde. Repujado

MEDIDAS: 74 x 26; Ostensorio: 37 x 28 cm.

AUTOR: Sin identificar

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Sobre el pie figura: "seiso en el año 1746 " y " seiso ha devosion de Francisco Sorti " en dos cartelas distintas. Igualmente figura en el borde del pie, junto a arandela de fijación y muy deteriorada: "De Josep II "

UBICACIÓN: TAVERNES BLANQUES. Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad

DESCRIPCIÓN: Custodia de sol en bronce dorado, de estructura sencilla, con algunos elementos de línea rococó en combinación con ornamentos barrocos.

La base circular muestra una pestaña, escalonada y decorada con motivos geométricos punteados, donde se fijan cuatro arandelas de sujeción a las andas (lám.a). Junto a una de estas arandelas aparece la inscripción: "De Joseph II", posiblemente alusivas al platero que la realizó (lám.b). El cuerpo de la peana se compone de dos molduras curvas elevadas, divididas por filete plano, y con decoración barroca, basada en

cartelas, rocallas, hojas de acanto y elementos geométricos, tanto cincelados como grabados.



Lám. a. Peana.



Lám. b. Inscripción. Detalle

El astil torneado se inicia con cilindro entre toros (lám.c). En él destaca el nudo periforme invertido con cuatro cabezas de querubines de fundición en la zona superior (lám.d). Todo el vástago muestra ornamentación grabada de elementos vegetales y geométricos.



Lám. c. Astil



Lám. d. Nudo

El Ostensorio se estructura desde un viril con anillo moldurado y decorado con cristales tallados circulares y romboidales. A su alrededor, se establece una corona de rayos biselados rectos que alternan con tornapuntas mixtilíneos, rematados por estrellas de ocho puntas y cristales en los centros. Asimismo, una pequeña aureola de rayos rectos

y flameados se superpone a la corona de rayos junto al anillo. La cruz latina de remate muestra brazos rectos decorados con cristales tallados, remates de tornapuntas y rayos en el crucero (lám.e). El reverso del viril no muestra ornamentación añadida (lám. f).



Lám. e. Ostensorio. Anverso



Lám. f. Ostensorio. Reverso



TÍTULO: CUSTODIA⁶¹⁰

DATACIÓN: Segundo cuarto del S. XVIII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Repujado. Engastado

MEDIDAS: 55 x 31; Ostensorio: 26 x 22 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol de bronce con características del segundo cuarto del siglo XVIII, tanto en la estructura de la base como en la composición del Ostensorio⁶¹¹.

⁶¹⁰ Pieza nº 46.13.164-001-0063 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁶¹¹ HERRERA GARCÍA, F.J., "Una obra inédita del platero Manuel Guerrero Alcántara: la Custodia de la parroquia de Bornos (Cádiz)" en *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla, 2005, pp. 259-264, presenta una obra inédita de este platero, discípulo de Juan Laureano de Pina. Sus características estilísticas y estructurales

La peana circular (lám.a) muestra una pestaña escalonada con moldura ornamentada por cenefa de palmetas. La moldura central convexa, de composición barroca, se decorada con cartelas entre “ces” que alternan con cabezas de querubines. Le rodea una profusa decoración repujada y cincelada a base de tornapuntas, “ces”, palmetas y otros motivos vegetales, característicos de la primera mitad del siglo XVIII (lám.b). En su centro moldura troncocónica con toro superior con acanaladuras realiza la transición al astil (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Peana



Lám. c. Peana

El astil, torneado y abalaustrado, está formado por diversas molduras curvas, entre las que sobresale el cilindro entre arandelas de su base y el nudo periforme con toro superior, cubierto por cabezas de querubines alados, fundidas y sobrepuestas. El cuello de forma bulbosa presenta decoración cincelada de hojas (lám. d).



Lám. d. Astil



Lám. e. Ostensorio



Lám. f. Cruz

El Ostensorio se realiza a partir de un viril con anillo moldurado liso y del que nace una ráfaga de rayos biselados de diferente longitud alternando con composiciones de tornapuntas simétricas, rematadas con estrellas de doce puntas y cristales de colores en sus centros (lám.e). En la zona inferior y sobre la unión con el vástago aparece un querubín alado de fundición, mientras que en el eje superior se sitúa una cruz latina de brazos rectos y lisos, con bolas en los extremos, rayos en las potencias y cristal en el crucero(lám.f).

son similares a las de Massamagrell por lo que permite acercar la datación de la obra valenciana a la tercera o cuarta década del siglo XVIII.



TÍTULO: CUSTODIA

DATACIÓN: Segundo cuarto del S. XVIII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales

TÉCNICAS: Dorado. Fundido. Torneado. Molde. Repujado. Engastado

MEDIDAS: 70 x 30; Ostensorio: 33 x 29 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde del pie: "Doña Isavel Maria Mercader"

UBICACIÓN: BORBOTÓ. Iglesia parroquial de Santa Ana

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol realizada en bronce dorado con características del segundo cuarto del siglo XVIII.

Muestra peana circular con tres arandelas para la sujeción en las andas. Se desarrolla sobre pestaña escalonada y curva decorada con palmetas. El cuerpo principal, convexo, se organiza con cuatro cabezas de querubines, aplicaciones en bronce fundido, cuyas alas quedan grabadas en la moldura, que alternan con cristales tallados, rodeados de motivos vegetales y "ces" grabados. La zona superior parte de una moldura, lisa y plana, con moldura cilíndrica central decorada, en la zona inferior, por espejos ovales mientras que la superior se adorna con gallones (lám.a). El astil se inicia con dos molduras cilíndricas,

separadas por toros, que soportan el nudo de jarrón con toro superior donde figuran cuatro cabezas de querubines, fundidas en relieve. La zona superior del astil se conforma con molduras curvas de las que sobresale una achatada y otra bulbosa. La decoración cincelada con motivos vegetales y las características “ces” barrocas imperan en todo el vástago (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

El Ostensorio exhibe viril con dos anillos moldurados, decorado el exterior con cristales de colores. El espacio interanular está ocupado por segmentos de rayos alternos, rectos y curvos. Del anillo exterior surge una aureola compuesta por haces de rayos rectos biselados, de diferente longitud, que se alternan con expansiones de tornapuntas, rematadas por estrellas de ocho puntas con cristales centrales (lám.c). Sencilla cruz latina de brazos rectos con cristal en el crucero, remates de bolas y rayos en las potencias realiza el remate (lám. d).



Lám. c. Viril



Lám. d. Cruz



TÍTULO: CUSTODIA

DATACIÓN: S. XVIII. 1754

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales. Nácar

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Torneado. Fundido. Molde. Repujado. Engastado

AUTOR: Anónimo

MEDIDAS: 67 x 30; Ostensorio: 33 x 27 cm.

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “A EXPENSAS DE CARLOS SORLI. AÑO 1754”

UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol de características rococó. Muestra peana circular con cuatro arandelas de sujeción a las andas, pestaña escalonada y un cuerpo convexo.

La decoración se compone de elementos de rocalla grabados y aplicaciones de fundición, en plata blanca, de composición rococó, basada en tornapuntas y rocallas (lám.a).



Lám. a. Peana



Lám.b. Astil

El vástago, de estructura torneada, se compone de varias molduras curvas, entre las que destaca el nudo en forma de jarrón. Se encuentra ornamentado por elementos de rocalla y acanaladuras grabados además de mostrar motivos de fundición de plata en su color aplicados tanto en el nudo con rocallas, como en una moldura bulbosa superior con hojas de acanto (lám.b).

El Ostensorio se estructura a partir del viril central, rodeado por anillo con cabujones de nácar y rocalla de plata dorada (lám.d). Una guirnalda exterior, de plata en su color, compuesta de rocallas y cristales bordean el anillo y desde ella brotan haces de rayos biselados de diferente longitud (lám.c). Cruz latina flordelisada, de brazos rectos y crucero con piedra verde, compone el remate de la custodia (lám.e).



Lám. c. Ostensorio



Lám. d. Viril



Lám. e. Cruz



TÍTULO: CUSTODIA

DATACIÓN: Segundo tercio del S. XVIII

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Cristales

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Torneado. Engastado

MEDIDAS: 73 x 30; Ostensorio: 38 x 30 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALCASSER Iglesia Parroquial de San Martín Obispo

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol con características rococó en la ornamentación.

Presenta peana circular de bronce, con amplia pestaña de la que surgen tres arandelas de fijación a las andas entre rocallas. El cuerpo se organiza con dos molduras, convexa, la inferior, y llana con elevación troncocónica central, en la parte superior. Todas exhiben decoración cincelada de “ces” y rocallas, así como láminas de fundición sobrepuestas, de plata en su color, con rocallas. Destaca la rocalla anular, de plata en su color, que rodea la moldura troncocónica central otorgando sinuosidad y esbeltez a la zona (lám.a).

El astil, de tipo abalaustrado, está organizado por diferentes molduras curvas: cilindros, toros y escocias, resaltando el nudo en forma de jarrón con toro pronunciado en la parte superior. El cuello se conforma con dos molduras troncocónicas que flanquean a otras achatadas. En algunas de ellas se advierte ornamentación de láminas de plata en su color sobrepuestas, aunque hay que señalar que se han perdido gran número de ellas, lo que no permite apreciar el efecto completo de su ornato (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

El Ostensorio con viril de anillo moldurado, está decorado con cristales blancos y aplicaciones de plata de rocallas alternantes. La aureola se compone de doce ráfagas de rayos biselados de diferente longitud que alternan con doce composiciones simétricas de tornapuntas y rocallas, rematadas por estrellas de doce puntas y cristales tallados en su centro (lám.c).

Finaliza con cruz latina de brazos rectilíneos moldurados y remates de rocallas. En las potencias haces de rayos biselados de diferente longitud. El crucero estaba ocupado por cristal tallado, perdido en la actualidad (lám.d).



Lám. c. Ostensorio



Lám. d. Cruz



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁶¹²

DATACIÓN: S.XVIII. 1791

MATERIAL: Plata. Oro. Cristales tallados

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde. Repujado. Engastado

MEDIDAS: 88 x 31; Ostensorio: 48 x 38 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: "Se hizo a espensas del Comun siendo economo de esta parroquia el Dr. Dn. Juan Andres. Año 1791"

UBICACIÓN: RAFELBUNYOL. Iglesia Parroquial de San Antonio Abad

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol realizada en plata dorada y aplicaciones de plata en su color. Datada a finales del siglo XVIII combina elementos del barroco tardío y nuevos motivos de transición al neoclasicismo, tanto en la estructura como en la ornamentación.

La peana circular se conforma por molduras curvas escalonadas. Se inicia con pestaña amplia, decorada con cenefa de ondas enlazadas. Los cuerpos curvos superiores

⁶¹² Pieza nº 46.13.207-001-0006 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 21/03/2012.

recogen aplicaciones de plata en su color, de fundición, basadas en guirnaldas florales y lazos (lám. a) junto a la representación de San Antonio Abad (lám.b), los símbolos de Pasión: esponja, lanza, escalera (lám.c), tenazas, dados y martillo (lám.d), además del Pelicano (lám.e), símbolo de Jesucristo.



Lám. a. Peana

Lám. b. San Antonio Abad



Láminas c, d y e. Peana. Detalles

El astil torneado muestra tendencia a la estilización por medio de una moldura alargada en el cuello. Mantiene el nudo periforme con decoración de plata fundida en su color, consistente en hojas de acanto y guirnaldas florales que se establecen sobre el gollete, nudo y cuello (lám.f).



Lám. f. Astil

Lám. g. Ostensorio. Anverso

Lám. h. Ostensorio. Reverso

El ostensorio muestra un viril moldurado y decorado con piedras de color rojo y verde en alternancia. A su alrededor se establece una aureola de haces de rayos biselados de diferente longitud y corona anular, realizada en fundición, de plata en su color, con motivos eucarísticos de espigas de trigo y racimos de vid, junto a querubines alados. En el remate se establece cruz latina de brazos moldurados rectos, terminaciones en rocallas, piedra en el crucero y rayos en las potencias (lám.g). En el reverso del ostensorio el ornato queda limitado a aplicaciones de plata fundida en su color en forma de nubes, alrededor del viril (lám.h).



TÍTULO: CUSTODIA⁶¹³

DATACIÓN: S. XVIII. 1796

MATERIAL: Bronce. Plata. Oro. Perlas. Aljófar

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Torneado. Molde. Repujado

MEDIDAS: 44 x 13; Ostensorio: 27 x 19 (ancho)

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la base: "A EXPENSAS DE CARLOS PERPYÑA Y DE VYSENTA FERRANDYS AÑO 1796 Y SE RESTAURO A EXPENSAS DE DOÑA FRANCISCA GIMENO Y PERPIÑA EN 1900"

UBICACIÓN: SEDAVÍ. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol realizada de plata en su color y plata dorada. La combinación de elementos rococó con nuevos motivos de transición al neoclasicismo en la ornamentación es propia de finales del siglo XVIII.

⁶¹³ Pieza nº 46.16.223-001-0002 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/02/2012.

La peana circular se conforma a base de molduras escalonadas. Presenta pestaña decorada por cenefa de hojas, en la que se intercalan perlas y aljófares engarzados. El cuerpo central exhibe aplicaciones de rocallas, de fundición y de plata en su color, formando cartelitas irregulares, sobre moldura decorada con guirnalda grabadas (láms. a y b)



Lám. a. Peana



Lám. b. Peana. Detalle

El astil torneado exhibe molduras cilíndricas y cuello acanalado. Conserva el nudo periforme invertido, con decoración sobrepuesta de minuciosas aplicaciones de plata fundida en su color, de tendencia geométrica y ordenada, más cercana a los postulados clásicos que al convulsivo rococó (lám.c).



Lám. c. Astil



Lám. d. Ostensorio. Anverso



Lám. e. Ostensorio. Reverso

El ostensorio muestra un viril moldurado liso con perlas engastadas (lám.d). A su alrededor se establece una aureola de haces de rayos biselados de diferente longitud y corona anular, realizada en fundición, de plata en su color, con motivos eucarísticos de

espigas de trigo y racimos de vid. En el remate se establece cruz latina con crucero delimitado por el espacio vacío de una cruz griega y rayos en las potencias. Las terminaciones de la cruz se realizan con perinolas y aljófares (lám.f). El reverso del ostensorio reduce su decoración a una corona fundida, de plata en su color, en forma de nubes alrededor del viril (lám.g).



Lám. f. Cruz



Lám. g. Reverso



TÍTULO: CUSTODIA DE SOL⁶¹⁴

DATACIÓN: Final S. XVIII-Principios S. XIX

MATERIAL: Plata. Aljófar. Esmeraldas. Granates. Perlas. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Repujado. Engastado

MEDIDAS: 120 x 44; Ostensorio: 57 x 46 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALBORAYA. Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción

DESCRIPCIÓN: Custodia de tipo sol con características eclécticas de transición de finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

Peana de planta circular elevada (lám.a). Presenta amplia pestaña cóncava con cenefa, de plata en su color, formada por guirnalda de cintas y flores. Le sigue una moldura cóncava lisa y una de bocel elevado, sobre la que se disponen aplicaciones, de plata en su color, relativas a la Pasión: clavos, martillo y tenazas, escalera, lanza y

⁶¹⁴ Pieza nº 46.13.013-001-0001 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 22/02/2012.

esponja, y a la Resurrección: Ave Fénix⁶¹⁵ y Cordero sobre los Siete Sellos, enlazados por guirnaldas florales de fundición (láms. b y c).



Lám.a. Peana

Lám. b. Cordero

Lám. c. Arma Christi

La estructura del astil evoluciona hacia formas más complicadas. El artista recurre a un elemento propio de los ostensorios y copones levantinos de los siglos XIV y XV⁶¹⁶, al disponer en el centro del vástago dos brazos, en forma de cornucopias, que finalizan en peanas florales, donde se representan dos ángeles genuflexos (láms. d y e).



Lám d. Detalle. Ángeles oferentes



Lám. e. Ángel

El resto del astil está organizado con molduras de variado formato. Se inicia con un amplio toro, le sigue moldura cilíndrica, taza con tornapuntas, nudo en forma de jarrón, moldura troncocónica invertida, toros, escocias, etc. La decoración del astil es también múltiple con elementos repujados de diseño clásico: flor de lis y espejos ovales en el cilindro; cabezas de querubines grabadas, motivos geométricos y vegetales cincelados,

⁶¹⁵ Ave legendaria que vivía en Arabia. Según la tradición, se consumía por acción del fuego cada 500 años, y una nueva y joven surgía de sus cenizas. En la mitología egipcia, el ave Fénix representaba el Sol, que muere por la noche y renace por la mañana. La tradición cristiana primitiva lo adopta como símbolo, a la vez, de la inmortalidad y de la resurrección.

⁶¹⁶ Este esquema se repite, con variantes, en custodias de Alcalá de Xivert, Almassora, la parroquia de la Santa Cruz de Valencia o en la de la parroquia de San Jaime de Onil (Alicante), donde, concretamente en esta última datada hacia 1590, los ángeles presentan gran similitud con los de Alboraya.

además de guirnaldas florales y veneras, en plata blanca, repartidas por todo el vástago (láms. f, g y h).



Láms. f, g y h. Detalles del astil

El viril se desarrolla a partir de un único anillo central, del que nace una aureola de haces de rayos biselados de diferente longitud, de plata dorada (lám. i). Sobre ellos, se distribuye una guirnalda sobrepuesta de plata en su color, compuesta por cabezas de querubines sobre nubes, corona de hojas de vid (plata blanca), espigas de trigo (plata dorada) y racimos de uva (cristal negro) que le otorga un elegante cromatismo por medio de los símbolos eucarísticos (láms. j y k).



Lám. i. Ostensorio. Lám. j. Querubín. Lám. k. Vid y trigo

La moldura anular se adorna con esmeraldas que alternan con rosetones de aljófar. Entre los querubines se establecen perlas engarzadas en oro (lám. l). Remata el Ostensorio la cruz latina, de brazos rectos y moldurados con terminaciones de rocalla. En

el crucero, rayos biselados y cruz de plata blanca interior con cabujones ovalados de granates. Labor de aljófar decora al completo la cruz y los rayos (lám. m).



Lám.l. Viril



Lám.m. Cruz

N. 46

HISOPO



TÍTULO: HISOPO

DATACIÓN: Primer cuarto S. XVIII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Torneado. Cincelado. Grabado

MEDIDAS: 33 x 7 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: BENIFARAIG. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Hisopo de plata con fuste cilíndrico helicoidal, dividido en dos tramos por moldura anillada. La cabeza troncocónica, o aspersor, muestra decoración vegetal grabada (lám. a).



Lám. a. Detalle



- TÍTULO: HISOPO
 DATACIÓN: Primer cuarto S. XVIII
 MATERIAL: Plata
 TÉCNICAS: Torneado. Cincelado. Grabado
 MEDIDAS: 42 x 5 cm.
 AUTOR: Probablemente Baptista Navarro
 MARCAS: Presenta tres marcas frustras: “L” coronada de Valencia, las otras dos con iniciales, una frustra y otra: “BN”⁶¹⁷
 INSCRIPCIONES: En la cabeza: “A Expensas de Mariaº Sancho Econº”
 UBICACIÓN: ALDAYA. Iglesia parroquial de la Anunciación de Nuestra Señora
 DESCRIPCIÓN: Hisopo de plata con fuste cilíndrico, sin decoración. Se compone de cañón segmentado en dos partes por anilla central. El aspersor se forma por dos molduras cilíndricas y una troncocónica que sirve de enlace. Presenta la inscripción del donante: el Ecónomo Mariano Sánchez, y tres marcas frustras en la base del mango, de las que se distingue la L coronada de la ciudad de Valencia (lám.a) y “BN”.



Lám. a. Marcas

⁶¹⁷ Esta marca podría corresponder al platero Baptista Navarro, actuando como fiel contraste. Navarro está documentado como mayoral primero del Colegio de Plateros de Valencia, entre 1710 y 1717, por COTS MORATÓ, F. de P., *Los plateros valencianos en la Edad Moderna*, ob. cit., pp. 602-603. Baptista Navarro (doc. 1677-†1726), maestro de oro de la Ciudad y Reino.



TÍTULO: HISOPO

DATACIÓN: Segunda mitad S.XVIII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado

MEDIDAS: 46,5 x 7 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Hisopo, de plata en su color, realizado con caña de dos tramos unidos por arandela y decoración de rocallas (lám.a). La cabeza, compuesta por molduras curvas y baquetón central, decora su base con hojas (lám.b).



Lám. a. Mango



Lám. b. Aspensor



TÍTULO: INCENSARIO
DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Calado. Fundido. Molde. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 105 x 23 x 14 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
PROCEDENCIA: Casa profesa de los Regulares de la Compañía de Jesús de Valencia⁶¹⁸
UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora
DESCRIPCIÓN: Incensario de plata en su color con profusa decoración barroca.

⁶¹⁸ El 2 de Abril de 1767, Carlos III otorgó la Pragmática Sanción titulada «*Pragmática sanción de su Magestad en fuerza de ley para el estrañamiento de estos Reynos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus Temporalidades, y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás prevenciones que expresa*», por la que se expulsaba de España y todos sus territorios a la Compañía de Jesús y se procedía a la incautación de todas sus propiedades. El 21 de Julio de 1773 se efectúa la supresión o extinción de la orden por el Breve *Dominus ac Redemptor* de Clemente XIV.

Presenta peana circular con pestaña lisa y moldura convexa ornamentada con cenefa de círculos. La taza crematoria, semiesférica, está decorada con gallones planos y semicírculos que le dan aspecto de arqueras, con fondo picado de lustre en la zona superior (lám.a).



Lám. a. Taza

El cuerpo de humos está formado, en su base, por moldura convexa calada con motivos florales y hojas de acanto (lám.b); le sigue el sector central, troncocónico y calado, decorado por elementos vegetales, tornapuntas y rocallas que forman creaciones del barroco tardío, en las que predomina la línea curva diagonal y un “*desorganizado orden*” compositivo. El manubrio, calado con moldura semiesférica, está decorado por motivos circulares. Se remata con perillón y arandela (lám.c).



Lám. b. Detalle



Lám. c. Cuerpo de humos



TÍTULO: INCENSARIO
DATACIÓN: Últimas décadas S. XVIII
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Calado. Cincelado. Fundido. Molde. Repujado
AUTOR: Anónimo
MEDIDAS: 110 x 21 x 16,5 cm.
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: CARPESA. Iglesia Parroquial de los Santos Abdón y Senén
DESCRIPCIÓN: Incensario de plata en su color de trazado dieciochesco; modelo que pervive desde finales del siglo XVII y alcanza su máximo desarrollo en los siglos XVIII y XIX.

Muestra peana circular con moldura convexa y pequeña cazoleta semiesférica. Este cuerpo se ornamenta con motivos vegetales de hojas y tres máscaras como nexos de las cadenas (lám.a).



Lám. a. Peana



Lám. b. Cuerpo de humos

El cuerpo de humos, o linterna, se organiza mediante dos cuerpos: el inferior, con moldura cilíndrica calada, y el superior, perforado por óvalos alargados. El cupulín descansa sobre moldura curva de escasa altura y está formado por hojas vegetales caladas (lám.b).



TÍTULO: PALMATORIA⁶¹⁹

DATACIÓN: Finales S.XVIII – Primer tercio S. XIX

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Grabado. Picado de lustre

MEDIDAS: 32 x 12 cm. (dm) x 8 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Palmatoria de plata en su color, de estructura habitual en su tipología y decoración barroca.

Se compone de un asa abalaustrada adherida al cuerpo circular en cuyo centro se dispone el vaso. El asa, rodeada perimetralmente por moldura plana, recoge decoración

⁶¹⁹ Pieza nº 46.13.164-001-0064 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

de *candelieri* con una cabeza de querubín, cartela de tornapuntas con espejo central, espigas de trigo, hojas de vid y racimos de uva, símbolos eucarísticos, sobre fondo picado de lustre (láms. a y b).



Láminas. a y b. Asa. Detalle

El cuerpo circular presenta pestaña y moldura convexa lisa, seguida por otra cóncava, decorada con cenefa de hojas de vid y racimos de uva en forma radial (lám.c). El vaso es de perfil abullonado con gallones en la zona inferior, cuerpo cilíndrico liso y borde abierto acanalado (lám. d).



Lám. c y d. Cuerpo y vaso



- TÍTULO:** PORTAPAZ
DATACIÓN: S. XVIII. 1751
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Cincelado. Repujado
MEDIDAS: 22 x 15 cm.
AUTOR: Sin identificar
MARCAS: En el reverso aparecen tres marcas: “L” coronada de Valencia, “J.R”, contraste, y “Iq.VISO”
INSCRIPCIONES: “Año 1751”, en la cartela de la zona inferior de la composición
UBICACIÓN: BURJASOT. Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel.
DESCRIPCIÓN: Portapaz rococó realizado en plata en su color. Está compuesto por tres zonas: la inferior, con cartela rodeada de rocalla e inscripción cronológica; la central, de distribución mixtilínea, donde se ubica la representación del Arcángel San Miguel, y el remate, de composición triangular.

La ornamentación de “ces”, molduras mixtilíneas y rocallas bordea toda la escena central confiriendo un acentuado movimiento a la composición (lám.a). Ésta queda rematada por coronación tripartita de rocallas, bajo la que se establece un frontón con

escudo central y cenefa abaldaqunada sobre fondo punteado (lám.b). La zona inferior queda delimitada por moldura mixtilínea, a modo de arquitrabe ondulado; en su centro se encuentra la inscripción: “Año 1751”, dentro de una cartela irregular rodeada de rocallas (lám. c).



Lám. a. Imagen central

Lám. b. Remate

Lám. c. Cartela

La pieza sigue la evolución propia de los portapaces del rococó, tendente a la supresión del marco arquitectónico, propio de la tipología en los siglos XVI y XVII, para adaptarlo a marcos de rocallas y motivos vegetales.

El triple marcaje efectuado en el asa, en el reverso: marca de la ciudad -“L” coronada de la ciudad de Valencia-, contraste y platero (lám.g), ratifican el normal cumplimiento de las ordenanzas de 1733.



Lám. f. Marcas



TÍTULO: PORTAPAZ⁶²⁰

DATACIÓN: Segundo tercio S.XVIII

MATERIAL: Bronce

TÉCNICAS: Cincelado. Plateado. Fundido. Molde

MEDIDAS: 17 x 13 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MUSEROS. Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Portapaz de bronce plateado con gran desgaste. Se organiza sobre un pequeño basamento del que parte el marco ondulante de rocallas. En su centro, sobre superficie lisa, se representa la Asunción de la Virgen con media luna y cabeza de querubín a sus pies. Predomina la sencillez del diseño y su llana ejecución, probablemente consecuencia de la repetición de un molde (lám.a).

⁶²⁰ Pieza nº 46.13.177-0001-0029 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 22/02/2012.



Lám. a. Detalle



TÍTULO: PORTAPAZ⁶²¹

DATACIÓN: S. XVIII. Ca. 1775

MATERIAL: Bronce

TÉCNICAS: Fundido. Molde. Cincelado

MEDIDAS: 16 x 9,5 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: QUART DE POBLET. Iglesia parroquial de la Purísima Concepción

BIBLIOGRAFÍA: CANDELA GARRIGÓS, R., “Las piezas de platería de la Iglesia de la Purísima Concepción de Quart de poblet” en *Quart de Poblet. Historia, arte y geografía*. Universitat de València, 2012, pp. 462-474.

DESCRIPCIÓN: Portapaz de bronce, realizado sobre molde, cuyo arquetipo se repite en diversas parroquias de la comarca. En efecto, los portapaces de Alfafar, Silla y Paiporta reproducen el mismo modelo aunque ejecutados en plata.

⁶²¹ Pieza nº 46.14.102-001-0007 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012.

El portapaz se inscribe dentro de un rectángulo con un basamento, señalado por elementos cincelados en zig-zag en el centro y motivos vegetales en una cenefa superior. La composición central, inscrita en un sencillo arco de medio punto que apoya en pilastras lisas, está flanqueada por pilastras lisas y capiteles vegetales. Las enjutas se decoran con ornamentación floral. La escena recoge el Calvario: Cristo muerto en la Cruz con cartel de INRI, la Virgen y San Juan en actitud dramática (lám.a). Sobre la escena, se desarrolla el ático con tondo ovalado, motivo floral en su centro, rodeado de moldura perlada y corona laureada. A los lados, friso acanalado sobre moldura perlada (lám.b).



Lám.a. Calvario



Lám. b. Ático

El portapaz de Quart de Poblet se diferencia de los realizados en plata por presentar una ejecución más tosca, provocada por el material empleado, presentando los otros mayor calidad, apreciable en los detalles ornamentales (láms. c y d).



Láminas c y d. Portapaces en plata de Alfafar y Silla



TÍTULO: PORTAPACES⁶²²

DATACIÓN: S. XVIII. Ca.1775

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Fundido. Molde. Cincelado

MEDIDAS: 17 x 10 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color, realizado sobre molde, de gran popularidad.

El portapaz se inscribe dentro de un rectángulo en el que se aprecia un basamento con elementos cincelados en zig-zag, en el centro, y motivos vegetales en una cenefa superior. Sobre él, y flanqueado por dos pilastras lisas con capitel vegetal, se desarrolla la composición central, inscrita en un sencillo arco de medio punto que apoya en pilastras lisas. Las enjutas se decoran con ornamentación floral. La escena recoge el Calvario: Cristo muerto en la Cruz con cartel de INRI, la Virgen y San Juan (lám.a). Sobre la

⁶²² Pieza nº 46.16.230-001-0006 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012. Forman un conjunto de dos portapaces idénticos.

escena, el ático se estructura con tondo ovalado, motivo floral en su centro, rodeado de moldura perlada y corona laureada. A ambos lados se establece un friso acanalado sobre moldura perlada (lám.b).



Lám. a. Calvario



Lám. b. Ático



TÍTULO: PORTAPAZ⁶²³
DATACIÓN: S. XVIII. Ca.1775
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Fundido. Molde. Cincelado
MEDIDAS: 17 x 10 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: ALFAFAR. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Don
DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color realizado en molde, de gran aceptación.

El portapaz, en forma de portada arquitectónica, se inscribe dentro de un rectángulo con basamento adornado con elementos geométricos cincelados, en el centro, y motivos vegetales en la cenefa superior. Flanqueado por dos pilastras lisas con capitel vegetal, se dispone la composición central, inscrita en arco de medio punto sobre pilastras lisas. Las enjutas se decoran con motivos florales. La escena recoge el Calvario, con Cristo muerto

⁶²³ Pieza nº 46.16.022-001-0011 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Conselleria de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

en la Cruz con cartel de INRI, la Virgen y San Juan. Presentan una buena ejecución técnica, tanto en el tratamiento de los paños como en la anatomía del Crucificado (lám.a). El ático se organiza con tondo ovalado central, con motivo floral, rodeado de moldura perlada y corona laureada. A sus lados friso acanalado sobre moldura perlada (lám.b).



Lám.a. Calvario



Lám. b. Detalle. Ático



TÍTULO: PORTAPAZ

DATACIÓN: S. XVIII . ca.1775

MATERIAL: Bronce

TÉCNICAS: Fundido. Molde. Cincelado

MEDIDAS: 16 x 9 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALFAFAR. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Don

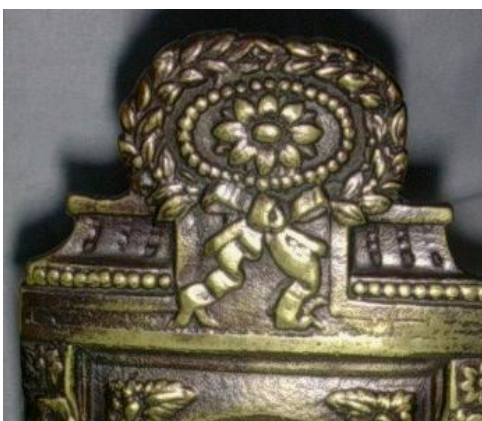
DESCRIPCIÓN: Portapaz de bronce dorado de ejecución tosca y tipología habitual en la comarca, resultado de una producción seriada.

El portapaz, en forma de portada arquitectónica, se inscribe dentro de un rectángulo en el que se aprecia un basamento con elementos vegetales en una cenefa central. La composición central, inscrita en un arco de medio punto sobre pilastras lisas, está flanqueado por dos pilastras acanaladas con capitel vegetal. Las enjutas se decoran con elementos florales. La escena sufre un acusado desgaste que nos impide reconocer la identidad del personaje barbado, apoyado en bastón, sobre nubes, media luna y aureola de rayos, probablemente San José (lám.a). En el remate se dispone ático con tondo ovalado,

motivo floral en su centro, rodeado de moldura perlada y corona laureada. A lambos lados friso acanalado (lám.b).



Lám. a. Escena central



Lám. b. Ático



TÍTULO: PORTAPAZ⁶²⁴
DATACIÓN: Finales S.XVIII ⁶²⁵
MATERIAL: Plata
TÉCNICAS: Fundición. Molde. Cincelado. Repujado. Picado de lustre
MEDIDAS: 20 x 11,5 cm.
AUTOR: Anónimo
MARCAS: Carece
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: VINALESA. Iglesia Parroquial de San Honorato, Arzobispo de Arlés
EXPOSICIONES: *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982
DESCRIPCIÓN: Portapaz, de plata en su color, en forma de portada arquitectónica.

⁶²⁴ Pieza nº 46.13.260-001-0057 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.

⁶²⁵ CATALÁ GORGUES, M.A., *Orfebrería y sedas valencianas*, ob. cit., p. 165, lo data en las últimas décadas del siglo XVIII basándose en “su afinidad de diseño con la arquitectura del reinado de Carlos IV”, Asimismo afirma que en él “se conjugan una gran sobriedad geométrica y un naturalismo de progeñie todavía barroca en las guirnaldas del cimacio y en la propia figura del santo”.

Sobre un basamento liso con cruz griega, inscrita en un círculo en el centro (lám.a), se eleva el cuerpo principal a modo de portada arquitectónica, con hornacina de arco de medio punto que alberga la figura de San Honorato, ejecutada con una gran calidad técnica, apreciable tanto en la postura de contrapunto, en los detalles de los pliegues del ropaje, como en el rostro del santo o los detalles de la mitra (lám.b).



Lám. a. Basamento



Lám. b. San Honorato

Delimitan la escena dos pares de pilastras, lisas las internas y acanaladas las externas, que soportan entablamento liso (lám.c). El remate se compone de tondo ovalado, donde, sobre fondo picado de lustre, figuran las insignias del patrón de la parroquia: ciervo, báculo y mitra arzobispal, rodeado de cintas y guirnaldas florales, (lám.d).



Lám. c. Cuerpo



Lám. d. Remate



TÍTULO: PORTAPAZ⁶²⁶

DATACIÓN: Finales del siglo XVIII- Principios del siglo XIX

MATERIAL: Plata. Marfil. Oro

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Molde. Picado de lustre.

MEDIDAS: 20 x 13 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: TAVERNES BLANQUES. Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad

DESCRIPCIÓN: Portapaz de plata en su color con cruz de marfil que combina elementos de inspiración barroca -querubines, volutas, acantos- con otros de líneas clásicas -rayos biselados, Crucificado de actitud serena- otorgando un eclecticismo propio de finales del XVIII o principios del XIX.

⁶²⁶ APTB. Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos. En la visita pastoral de 1635 se cita *un portapaz de plata con la imagen de la Santísima Trinidad*, aunque, por la estilística, creemos debe de hacer referencia a otro desaparecido.

Muestra estructura arquitectónica central, con arco de medio punto para ubicar la representación de Jesús Crucificado. La cruz, realizada en marfil y sobre fondo de rayos biselados, es de brazos rectos y lisos. El Cristo, de fundición, en plata dorada, se presenta sobre tres clavos y cartela, “INRI”, de plata dorada, en la zona superior. La serenidad de su disposición, conforme a cánones neoclásicos, permite datar la pieza en los finales del siglo XVIII (lám.a).

Rodea el vano central una composición vegetal con querubines sosteniendo una gran cartela en los laterales. El remate surge sobre tornapuntas donde se representa el Triángulo trinitario, rodeado de nubes y rayos biselados (lám.b). Los rayos, que se disponen tanto en el fondo de la Crucifixión como rodeando el símbolo del Padre Eterno, anuncian al Espíritu Santo, nexa de unión entre el Padre y el Hijo.



Lám. a. Crucificado



Lám. b. Detalle. Remate

El remate mantiene similar composición que el del portapaz de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Vilanova de Alcolea (Castellón), datado a mediados del siglo XVIII, en el que también se corona con el triángulo trinitario rodeado de nubes y sol radiante (lám. c).



Lám. c. portapaz de la iglesia de San Bartolomé de Vilanova de Alcolea (Castellón).
Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. Espais de LLum, p. 648.



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*⁶²⁷

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII

MATERIAL: Bronce

TÉCNICAS: Cincelado. Grabado. Torneado

MEDIDAS: 21 x 63; Ostensorio: 30,5 x 23 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: ALDAYA. Iglesia parroquial de la Anunciación de Nuestra Señora

DESCRIPCIÓN: Relicario realizado en bronce de características barrocas en la peana y cruz de perfil ondulado, propio de la segunda mitad del siglo XVIII.

La peana circular se estructura con amplia pestaña, moldura convexa, anillo y moldura cóncavo-convexa (lám.a). Se decora con motivos vegetales grabados de hojas de acanto y palmetas (lám.b).

⁶²⁷ No conserva reliquia.



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle

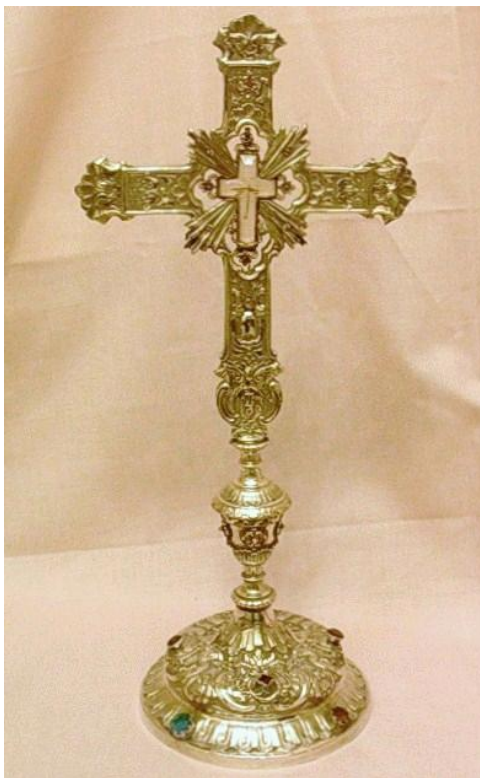
El astil torneado muestra diferentes molduras curvas con nudo de jarrón, señalado por amplio toro superior y costillas. La decoración grabada vegetal ocupa las principales molduras (lám.c). El Ostensorio, de cruz latina, presenta brazos de perfil ondulado, terminaciones flordelisadas, crucero oval y rayos biselados en las potencias. La decoración es punteada y presenta algunos signos de deterioro en la base de la cruz (lám.d).



Lám. c. Astil



Lám. d. Ostensorio



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*⁶²⁸

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII

MATERIAL: Plata. Cristal de roca. Cristales tallados

TÉCNICAS: Fundido. Cincelado. Grabado. Repujado. Engarzado

MEDIDAS: 43 x 15; cruz: 24 x 19 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Al pie de la cruz IHS, símbolo de la Compañía de Jesús

UBICACIÓN: TORRENT. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

PROCEDENCIA: Casa profesa de los Regulares de la Compañía de Jesús en Valencia⁶²⁹.

⁶²⁸ Pieza nº 46.14.244-001-0033 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 23/02/2012.

⁶²⁹ Se encuentra documentada la entrega de este *Lignum Crucis* a la iglesia parroquial de Torrent en ARV. Clero. Legajos, leg. 156, caja 318, n.26. A consecuencia de la extinción de los Regulares de la Religión de la Compañía de Jesús, decretada por Real Provisión de 19 de Agosto de 1769 por Carlos IV, se hace reparto de los bienes y alhajas del Noviciado de Torrente, Colegio de San Pablo y Casa Profesa de los Regulares a las parroquias más necesitadas. Entre un listado amplio de objetos se especifica la donación a Torrent de: *un bordón de plata, dos cálices con sus patenas y cucharilla, copón de plata con su tapadera y cruz, otro copon sin pie, tapadera de plata, caxita campanillas, vinajeras, salvilla, hincensario (sic) y*

DESCRIPCIÓN: Cruz relicario en forma de cruz latina, realizada de plata en su color con teca de cristal de roca que alberga el *Lignum Crucis*. Sus características estilísticas responden al gusto barroco tardío y rococó, ampliamente aceptado en España a mediados del siglo XVIII.

La peana circular (lám.a) se compone de ancha pestaña, decorada con acanaladuras de rocalla, y moldura abullonada con profusa decoración repujada, dispuesta con cartelas de tornapuntas, rocallas y cristales tallados engarzados (lám. b). El astil, torneado y con adornos de acanaladuras, muestra un nudo de jarrón, decorado con flores de diseño sencillo (lám.c).



Lám. a. Peana



Lám. b. Detalle



Lám. c. Astil

La cruz latina, de brazos rectos y terminaciones de rocalla (lám.d), presenta una composición decorativa exquisita, basada en rocallas y elementos vegetales de elevada precisión técnica (lám.e). El crucero, lobulado y calado, muestra la teca en su centro en forma de cruz latina, realizada en cristal de roca, con rayos en las potencias (lám.f). En la base de la cruz figura una cartela de tornapuntas con el grabado del anagrama de la Compañía de Jesús: "IHS" (lám.g).



Lám. d. Cruz



Lám. e. Detalle



Lám. f. teca



Lám. g. Anagrama

naveta con su cucharita de plata, una cruz de plata con su pie con Lignum Crucis en una cruz de cristal.
Esta referencia permite su datación antes de 1769.



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*

DATACIÓN: Cruz: Segundo tercio S. XVIII. Pie: Finales S. XIX- S. XX

MATERIAL: Metal plateado. Plata

TÉCNICAS: Fundido. Molde. Cincelado

MEDIDAS: 60 x 16; cruz: 30 x 28,5 (ancho)

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MISLATA. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles

DESCRIPCIÓN: Relicario de *Lignum Crucis*, en forma de cruz de plata en su color, de características de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre un vástago de líneas eclécticas de finales del siglo XIX y del XX.

El pie, de fundición, está formado por una peana triangular con pies de cabeza de dragón y decoración variada de motivos vegetales (lám.a). Le sigue un astil de figura de ángel y sobre su cabeza una moldura floral en la que encaja la cruz (lám.b).



Lám. a. Peana

Lám. b. Astil

El relicario, en forma de cruz latina, muestra brazos rectos y planos; decoración de láminas de fundición en los extremos, crucero y eje vertical de la cruz (lám.c). El crucero alberga la teca cuadrada, con sencilla moldura recta, que se rodea de una exhuberante decoración de placas de plata repujadas, con motivos de rocallas y rayos biselados (lám.d).



Lám. c. Relicario

Lám. d. Crucero y teca

Las terminaciones de los brazos, de perfil ondulado, se decoran con rocallas (lám.e) al igual que las aplicaciones en el eje vertical de la cruz, señalando la posición de los pies (lám.f). El reverso del relicario muestra idéntica composición pero sin teca en el crucero (lám.g).



Láms. e y f. Detalles

Lám. g. Reverso



TÍTULO: VERACRUZ⁶³⁰
DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII
MATERIAL: Plata.
TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado. Molde. Picado de lustre. Repujado
MEDIDAS: 43 x 15; cruz: 25 x 22,5 cm.
AUTOR: Sin identificar
MARCAS: En el borde de la pestaña: “_OMS”, ”OIM_” y “_MS”
INSCRIPCIONES: Carece
UBICACIÓN: SILLA. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles
DESCRIPCIÓN: Cruz relicario, de plata en su color, con decoración rococó.

La peana circular, compuesta por pestaña lisa y molduras curvas escalonadas, se adorna con guirnalda laureada, en la moldura inferior; hojas de acanto, en la central, y cartelas de rocallas con los símbolos de la Pasión: bolsa, esponja, columna y martillo, en la superior (láms.a-e).

⁶³⁰ Pieza nº 46.16.230-001-0004 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 14/02/2012.



Lám. a. Peana



Láminas b, c, d y e. Detalles. Peana

El astil, realizado con molduras curvas variadas, presenta un nudo periforme flanqueado por tornapuntas vegetales (lám.f). La cruz latina (lám.g), con brazos rectos y terminaciones de rocalla, exhibe crucero con teca en forma de cruz y rayos biselados en las potencias (lám.h). En los brazos se disponen cartelas de rocallas con diferentes *Arma Christi*: en el anverso, escalera-esponja, clavos, tenazas y corona de espinas. En el reverso: farol, dados, espada y túnica (lám.i).



Lám. f. Astil



Lám. g. Cruz



Lám. h. Teca



Lám. i. Brazo

En el borde de la pestaña figuran en lugares distantes las marcas: “_OMS”, ”OIM_” y “_MS”. Probablemente se trate del mismo punzón pero con desigual proceso de desgaste que impide reconocer a su autor (láms. j, k y l).



Láminas j, k y l. Marcas



TÍTULO: *VERACRUZ*⁶³¹

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII

MATERIAL: Bronce. Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Repujado. Óleo

MEDIDAS: 42 x 14; Ostensorio 25 x 27 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

UBICACIÓN: ROCAFORT. Iglesia Parroquial de San Sebastián Mártir

DESCRIPCIÓN: Relicario en forma de cruz latina, realizado en bronce, con aplicaciones de plata en su color. Datado en la segunda mitad del siglo XVIII dentro de la estética rococó.

Muestra peana circular, compuesta por pestaña plana y molduras convexas escalonadas decoradas con motivos de rocalla cincelados (lám.a). El corto astil torneado

⁶³¹ Pieza nº 46.13.216-001-0007 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 15/02/2012.

se inicia con moldura cilíndrica, le sigue pequeño nudo periforme y cuello troncocónico. Predomina la decoración de rocallas y hojas vegetales cinceladas (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

El ostensorio, de cruz latina, exhibe brazos rectos con terminaciones de tornapuntas y rocalla; Asimismo, aplicaciones de rocalla, de plata en su color, se establecen en los brazos (lám.c). El crucero lo ocupa una teca ovalada, rodeada de rocalla de plata en su color, y rayos biselados en las potencias (lám.d). El reverso del crucero presenta otra teca ovalada con una pintura en miniatura de Cristo Crucificado en el monte Calvario (lám.e).



Lám. c. Ostensorio



Lám. d. Teca. Anverso



Lám. e. Teca. Reverso



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*

MATERIAL: Plata. Oro

DATACIÓN: Segundo tercio S. XVIII

TÉCNICAS: Cincelado. Dorado. Fundido. Grabado. Molde. Torneado

MEDIDAS: 50 x 19; cruz: 30 x 24 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS): Carece

INSCRIPCIONES: En el reverso: “En agradecimiento a D. Germán por todo lo que ha hecho en Pobla de Farnals”⁶³².

UBICACIÓN: LA POBLA DE FARNALS. Iglesia Parroquial de San José

DESCRIPCIÓN: Relicario de plata dorada con aplicaciones de plata en su color.

Muestra peana circular con pestaña escalonada lisa que da paso a una amplia moldura convexa, donde se han superpuesto cuatro medallones, de plata en su color, con los símbolos de la Pasión: dados, escalera, clavos y columna, flanqueados por tornapuntas, rocallas y elementos florales (láms.a,b,c y d). Finaliza la peana con una

⁶³² Inscripción realizada en 2010 con motivo de su restauración.

moldura anular plana y cuerpo prismático con aplicaciones de rocalla sobrepuestas (lám.a).



Lámina. a. Peana

Láminas b, c, y d. Peana. Detalles. Símbolos de la Pasión

El astil, torneado de varias molduras curvas, dispone un nudo periforme invertido con decoración floral grabada (lám.f). La cruz latina, de brazos rectos con moldura lisa perimetral, muestra remates de rocalla (lám.g) y crucero con teca circular que recoge una pequeña cruz con rayos en su interior. Rodeada por moldura perlada, presenta anillo de lazos dorados sobre rocalla de plata en su color. En las potencias nacen haces de rayos biselados dorados (lám.h).



Lám. f. Astil



Lám. g. Brazo



Lám.h. Teca



TÍTULO: RELICARIO DEL BEATO ANDRÉS HIBERNÓN

DATACIÓN: Finales S. XVIII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Grabado. Molde. Repujado

MEDIDAS: 38 x 12 x 14 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el reverso: "EXCOFTIS. B. AND. HIBERNON OR. MIN. DISC."

UBICACIÓN: MASSAMAGRELL. Convento de Santa María Magdalena

DESCRIPCIÓN: Relicario de plata en su color de tipo custodia. Presenta combinación de elementos barrocos y clásicos en la decoración.

La peana circular se compone de pestaña escalonada, moldura de cuarto de bocel y alta moldura central cónico-acampanada (lám.a). Se ornamenta con guirnalda floral y tornapuntas (lám.b). El astil torneado está formado por molduras troncocónicas y curvas que flanquean el nudo central periforme (lám.c). Delicados grabados vegetales y punteados ornamentan el vástago (lám.d).



Lám. a. Peana

Lám. b. Peana

Lám. c. Astil

Lám. d. Nudo

El ostensorio se estructura a partir de una amplia teca central ovalada, delimitada por moldura lisa (lám.e). Está inscrita en el interior de un rectángulo con ángulos de diseño geométrico. Una profusa decoración vegetal de guirnaldas florales y hojas de acanto se distribuye por la moldura plana, con algunas ramificaciones en los bordes (lám.f). El remate, realizado en plata fundida sobre molde, representa la Asunción de la Virgen María, rodeada de una aureola de rayos biselados de diferente longitud (lám.g). En el reverso de la tela se muestra un pirograbado que representa al Beato Andrés Hibernón con una inscripción en su interior: "EXCOFTIS. B. AND. HIBERNAN OR. MIN. DISC."



Lám. e. Ostensorio

Lám. f. Detalle

Lám. g. Remate

Lám. h. Relicario de San
Luis Bertrán⁶³³

El remate superior es un añadido posterior que, probablemente, sustituyó a la habitual cruz que mantienen relicarios de análoga tipología, como el de San Luis Beltrán, conservado en la Iglesia parroquial de San Bartolomé, en Serra d'En Galcerán (Castellón) (lám.h).

⁶³³ Fotografía propiedad de *La Llum de les Imatges, San Mateu 2005*, ob. cit., p. 499.



TÍTULO: *LIGNUM CRUCIS*⁶³⁴

DATACIÓN: Finales S. XVIII-Principios S. XIX

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Fundido. Molde. Dorado

MEDIDAS: 61,5 x 20; cruz: 38 x 30 cm (ancho)

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: MANISES. Iglesia Parroquial de San Juan Bautista

DESCRIPCIÓN: Relicario de *Lignum Crucis*, de plata en su color con adornos de plata dorada de fundición. Desarrolla una estilística ecléctica propia de finales de siglo XVIII con líneas clásicas y estilizadas.

Muestra peana circular con pestaña decorada con hojas, moldura convexa central y cóncava, la superior, con cuerpo troncocónico y toro pronunciado realizando su remate.

⁶³⁴ Pieza nº 46.14.159-001-0014 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 18/02/2012.

Están todas decoradas por motivos vegetales, cincelados y repujados, y moldura perlada de separación (lám.a). El astil torneado se compone de diversas molduras entre arandelas. El nudo de jarrón es corto y soporta un cuello troncocónico sobre el que se asienta la cruz. La decoración a base de tornapuntas, palmetas y elementos geométricos es cincelada y cubre todas las molduras del vástago (lám.b).



Lám. a. Peana



Lám. b. Astil

La cruz latina, de brazos rectos y con moldura recta perimetral (lám.c), exhibe decoración cincelada a base de tornapuntas vegetales, en el interior de los brazos, que se complementa con cabezas de querubines en plata dorada y fundida (lám.d). Los extremos se rematan con perillones dorados y estilizadas hojas de acanto (lám.e).



Lám. c. Cruz relicario



Lám. d. Detalle



Lám. e. Brazo

El crucero está ocupado por la teca ovalada, en plata dorada, rodeada por cordoncillo y barroca ornamentación de tornapuntas y hojas de acanto. En las potencias se establece una composición de hojas de acanto y rayos biselados de diferente longitud (lám.f). El reverso lo ocupa un medallón oval dorado decorado con cordoncillo perimetral y ornamentación vegetal alrededor de una pequeña cruz central (lám.g).



Lám. f. Anverso. Crucero



Lám. g. Reverso. Crucero



TÍTULO: VERACRUZ⁶³⁵

DATACIÓN: Finales S. XVIII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Torneado. Fundido. Molde.

MEDIDAS: 48 x 14,5; cruz: 30 x 23 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: En el borde de la pestaña: “A·S·ISA REL·GUAN·NAV·DO”

UBICACIÓN: QUART DE POBLET. Iglesia parroquial de la Purísima Concepción

BIBLIOGRAFÍA: CANDELA GARRIGÓS, R., “Las piezas de platería de la Iglesia de la Purísima Concepción de Quart de poblet” en *Quart de Poblet. Historia, arte y geografía*. Universitat de València, 2012, pp. 462-474.

DESCRIPCIÓN: Relicario de Veracruz en forma de cruz latina de plata en su color.

Su peana mantiene las características de las piezas de astil puristas. De planta circular, está compuesta de amplia pestaña recta y dos molduras de bocel, decrecientes en

⁶³⁵ Pieza nº 46.14.102-001-0013 del Catálogo de Bienes Muebles de Bellas Artes de la Consellería de la Generalitat Valenciana. DIRECCIÓ GENERAL DE PATRIMONI CULTURAL VALENCIÀ. Àrea de Patrimoni Cultural i Museus. Belles Arts. <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>. Consulta: 25/02/2012.

altura (lám. a). El vástago se estructura en tres partes: un cuerpo cilíndrico en la base, limitado por arandela, el nudo en forma de jarrón ovoide con toro superior y un cuello abullonado entre arandelas (lám. b).



Lám. a. Detalle Peana



Lám. b. Astil

El Ostensorio está formado por cruz latina de brazos rectos, rematados por óvalos perlados, flanqueados por molduras mixtilíneas y ornamentación vegetal. En el crucero se dispone la teca circular, moldurada, con haces de rayos biselados de diferente longitud en las potencias (lám.c). La ornamentación se limita a motivos florales grabados en sus extremos (lám.d) y a dos hojas de palma que de forma simétrica se dispone a los pies de la cruz.



Lám. c. Ostensorio



Lám. d. Remate del brazo



- TÍTULO:** SACRAS
- DATACIÓN:** Último cuarto del S. XVIII (laterales) - S.XIX (central)
- MATERIAL:** Plata
- TÉCNICAS:** Cincelado. Repujado. Dorado. Molde
- MEDIDAS:** Grande: 56 x 60 cm.; pequeñas: 58 x 40 cm.
- AUTOR:** Anónimo
- MARCAS:** En el reverso de la central: "F.F.M"
- INSCRIPCIONES:** En la sacra central: "HOC EST ENIM CORPUS MEUM. HIC EST ENIM CALIX SANGUINIS MEI NOVI ET AETERNI TESTAMENTI MISTERIUM FIDEI QUI PROVOBIS ET PRO MULTIS EFFUNDETUR IN REMISSIONEM PECCATORUM".
- DESCRIPCIÓN:** Conjunto de sacras de plata en su color⁶³⁶. Las dos laterales tienen eje compositivo vertical y la central, horizontal.

Las tres se organizan con el mismo esquema en torno a un óvalo, rodeado de moldura perlada -doble en la mayor- con decoración vegetal y tornapuntas alrededor. La zona superior se remata con aureola de rayos biselados de diferente longitud en cuyo centro, rodeado por un círculo de nubes, se dispone el símbolo de la Santísima Trinidad

⁶³⁶ Las sacras laterales son piezas de un mismo platero del último cuarto del siglo XVIII, con rasgos del barroco clásico; en cambio, la sacra central, debe de ser obra de un artista de mediados del siglo XIX, ejecutada para completar el conjunto (por posible pérdida de la pieza central barroca), realizando una reproducción casi idéntica a las sacras laterales.

(lám.a), en las laterales, y las figuras de los Santos Abdón y Senén -copatronatos de Torrent- en la central, en plata dorada (lám.b).



Lám. a. Remate. Sacra lateral Lám. b. Remate. Sacra central

La diferencia temática y los materiales en los remates, la corrección técnica y ejecución de los elementos florales, en las sacras laterales, junto con el diseño de menor precisión de la sacra central evidencian diferentes autores y épocas (láms. c y d).



Lám. c. Sacra S. XVIII Lám. d. Sacra S.XIX

Su composición mantiene la estructura de otras tipologías sobre placa, como la de los portapaces, distribuyendo la decoración a partir de un vano central. Tenemos ejemplos en los portapaces de Tavernes Blanques (Valencia) y Vilanova de Alcolea (Castellón) (láms. e y f).



Lám. e. Tavernes Blanques



Lám. f. Vilanova de Alcolea⁶³⁷

⁶³⁷ Fotografía propiedad de la Fundación La Luz de las Imágenes. *Espais de Llum, Borriana-Vila-real-Castelló 2008-09*, ob. cit., p. 648.



TÍTULO: SACRAS

DATACIÓN: Segunda mitad S. XVIII

MATERIAL: Plata

TÉCNICAS: Cincelado. Fundido. Molde

MEDIDAS: Central o Sacra de Consagración: 40 x 30 cm.; laterales, del Lavabo y del Evangelio: 25 x 20 cm.

AUTOR: Anónimo

MARCAS: Carece

INSCRIPCIONES: Carece

UBICACIÓN: BON REPÓS I MIRAMBELL. Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar

DESCRIPCIÓN: Conjunto de plata de sacras de altar de estilo rococó.

Siguen características similares de composición y ornato con diferencia usual de tamaño, más grande la sacra central, y de orientación: vertical para las laterales y horizontal, la central. Las sacras laterales se elevan sobre dos pies de tornapuntas vegetales. Sobre ellos, y a partir de un listel mixtilíneo, truncado en su centro por cartela con espejo oval, se desarrolla una composición de rocallas y tornapuntas que conforman el marco ondulante. La zona superior se encuentra rematada por frontón mixtilíneo central y remates prismáticos laterales (lám. a).



Lám. a. Sacra lateral



Lám. b. Sacra central

La Sacra de la Consagración mantiene la misma decoración sobre una composición horizontal de mayor tamaño (lám.b).

III. CONCLUSIONES

El principal motivo para la realización de este estudio se ha establecido en la necesidad de aportar un análisis histórico-estilístico de las obras de plata conservadas en la comarca de La Huerta de Valencia, desde el siglo XIV al XVIII. Su interés reside en la ausencia de estudios integrales precedentes, debido a que la mayor parte de estos trabajos se centran en piezas individuales o en artistas concretos de los grandes centros plateros del Reino de Valencia: Valencia, Játiva, Morella, San Mateo o Segorbe. Sin duda, el calificativo de inédito es el más apropiado para, prácticamente, la mayoría de las piezas analizadas.

Tras una concisa **introducción**, donde se han expuesto las causas que llevaron a la elección del tema, la metodología empleada, así como un sintético *status quaestio* de la platería valenciana y de sus peculiaridades, se ha optado por iniciar la exposición dedicando el **primer capítulo** al Arte y Oficio de Plateros de Valencia, por entender que es necesario un apartado que, de forma general, ofrezca las particularidades del centro platero del que debieron de salir la mayor parte de las obras ubicadas en la comarca de La Huerta de Valencia.

Como consecuencia del estudio y la recopilación de datos en los diferentes archivos de Valencia, este capítulo ha tratado, de modo general, los orígenes de la corporación de plateros desde poco después de la conquista del Reino, en 1238. Se han ofrecido las primeras referencias sobre los escasos siete plateros del siglo XIII y las noticias corporativas existentes.

Asimismo, se han presentado informaciones sobre la capilla de los plateros, con su altar y retablo, dedicados a San Eloy, en la iglesia de Santa Catalina Mártir; sobre su beneficio eclesiástico -instituido en 1529, como voluntad testamentaria del platero Fernando de Tapia, ratificado en 1545 por el arzobispo Tomás de Villanueva-, su constitución, reglamento y componentes, que se presentan como contribuciones inéditas de esta investigación.

Han sido determinantes algunos datos acerca de la elección de sepultura en el colectivo de los plateros, además de los relacionados con la ubicación de la calle de la Argentería y sus alrededores, que conformaron el barrio de los plateros, en las proximidades de la iglesia de Santa Catalina Mártir. Las referencias novedosas sobre compra-ventas y alquileres de inmuebles, tanto en esta parroquia como en otras de Valencia, han permitido conocer la distribución de las viviendas de algunos plateros acomodados, sirviendo como indicador socio-económico de este grupo.

Sin duda, las aportaciones sobre las estructuras del oficio, su organización y composición, la implantación de normas y reglamentos, la composición jerárquica de la corporación, con su estructura laboral básica -aprendices, oficiales y maestros-, y la

sección dedicada a los talleres y tiendas, son concluyentes para comprender la actividad profesional y su quehacer cotidiano. A ello hay que añadir la información novedosa acerca de los sistemas del control de calidad, encaminados a evitar y penalizar los fraudes en el material, o las reseñas de las piezas estudiadas que presentan buriladas, marcas de localidad, autor y contraste oficial.

En definitiva, las contribuciones sobre los plateros de Valencia han sido oportunas para entender que las obras conservadas en la comarca de nuestro estudio debieron de estar creadas –en su gran mayoría– por los profesionales de esta ciudad, al ser éste el centro platero más cercano a la zona, por no existir ningún foco productor en esta comarca, y por suponer que sus potenciales clientes debieron acudir a los inmediatos artistas valencianos.

El segundo capítulo se erige como el principal del estudio. Basado en el análisis histórico-artístico de las obras conservadas en la comarca de la Huerta de Valencia durante los siglos XIV al XVIII, se concluye que la gran mayoría de estas piezas son desconocidas por los historiadores del Arte, por lo que el objetivo de este trabajo se centra en otorgarles su reconocimiento artístico y establecer la correcta valoración de unas obras hasta ahora inéditas para el ámbito investigador.

El capítulo se inicia con un primer apartado dedicado a la platería de la comarca de La Huerta durante los siglos XIV al XVI. Se ha dividido en dos secciones. La primera de ellas, dedicada a *los siglos XIV y XV*, ha recogido el estudio de tres ejemplares de innegable importancia y calidad artística: [1] la arqueta de la iglesia parroquial de Alboraya, datada en la segunda mitad del siglo XIV; [2] el actual relicario del Beato Ramón Martín de la iglesia parroquial de Burjasot, cuyo pie podría fecharse en la primera mitad del siglo XV; [3] y la cruz procesional de la iglesia parroquial de Rafelbuñol, de finales del siglo XV.

Sobre estas piezas se ha establecido un análisis de las características estilísticas de la platería de la Huerta en la segunda mitad del siglo XIV y del XV. De forma concluyente, se puede establecer que se mantienen las estructuras góticas y se produce una progresiva introducción de elementos decorativos de nueva estética, recogidos del renacimiento italiano y del arte centroeuropeo. Los esmaltes, característicos de los siglos XIV y XV, acusan la recepción y el progreso de estos influjos de origen sienés.

La arqueta de Alboraya ha de considerarse como una de las primordiales de este trabajo por su belleza y habilidad técnica, con bellos esmaltes y composición artística notable; por ser la pieza de datación más antigua con un espléndido estado de conservación; y porque, gracias a la investigación –cuyo resultado ha sido la obtención de un inventario inédito de bienes de la parroquia de Alboraya, datado en 1406– se la ha podido datar en la segunda mitad del XIV. A su vez, nos ha permitido identificar a la familia della Volta, señores de Alboraya y de Flix, como donantes de la pieza.

El pie del relicario del Beato Ramón Martín de la iglesia parroquial de Burjasot recoge las características propias del siglo XV y es un claro exponente de la habilidad técnica de la platería valenciana. Tanto la peana mixtilínea, el astil con elementos arquitectónicos góticos, como la decoración epigráfica, los motivos de hoja de roble o el picado de lustre para los fondos, son inequívocos referentes de la estética del XV.

La cruz de Rafelbuñol, obra de calidad extraordinaria, ofrece una estructura flordelisada basada en un prototipo que perdurará hasta el siglo XVI: cruz latina con brazos rectos, ensanches cuadrilobulados y remates de flor de lis. La superficie se adorna con motivos vegetales, dispuestos de forma apretada y tupida, los fondos son tratados con picado de lustre, aunque los elementos decorativos clásicos pueden retrasar su datación hasta los primeros años del siglo XVI.

Como consecuencia de la investigación documental, se aportan noticias novedosas sobre la existencia en la zona de otras piezas ejecutadas por plateros valencianos, lo que corrobora, en cierto modo, la tesis de que las obras de la comarca de La Huerta debieron de ser realizadas, en su mayoría, por plateros de Valencia. En este sentido, la noticia de la cruz de plata de la parroquia de Santa María de Foios, entregada en agosto de 1330 por el platero valenciano Ginés Bonasenya, realizada según el modelo de la cruz de San Andrés de Valencia, dorada y con esmaltes, añade un dato específico a la platería de esta zona. Del mismo modo, Manuel Fexes elaboró la cruz de plata de la iglesia de Alboraya, cuyo encargo se realizó en 1401 y fue entregada en junio de 1405. Sin duda, otro referente importante que ratifica la actuación de los plateros de la ciudad de Valencia en la zona.

Por último, el estudio del marcaje durante los primeros siglos tras la conquista permite concluir que éste era un procedimiento normalizado. Sin duda, las ordenanzas valencianas de marcaje de 1332 -las más antiguas conocidas- debieron ser aplicadas con regularidad porque, de las tres piezas que disponemos, dos presentan marcas: la arqueta de Alboraya muestra la que tenía la ciudad de Valencia durante los siglos XIV y XV; la cruz de Rafelbuñol, cuya señal aparece repetida en diversos puntos de los brazos, se compone de dos letras capitales: “QI” -probablemente, correspondan a la inusual marca del orfebre y no a una localidad-; mientras que la peana del actual relicario de Burjasot no está marcada, aunque no se descarta que la marca pudo estar ubicada en el cuerpo superior, hoy desaparecido.



Marca. Alboraya



Marca. Rafelbuñol

La segunda sección ha sido dedicada al estudio de *la platería del siglo XVI* con un grupo de piezas más amplio que ha posibilitado su análisis. Cabe subrayar que las obras conservadas de este período en la comarca de La Huerta tienen su importancia tanto por su antigüedad, por su valor artístico, como por estar inéditas, en su gran mayoría. Pertenecen a esta etapa 18 piezas de diferente calidad y valor artístico. Del primer tercio de la centuria, tan sólo figuran tres piezas: la sobria naveta de Picaña, de ejecución sencilla, y los relicarios de *Lignum Crucis* de Alfara del Patriarca y Tavernes Blanques. Las tres combinan elementos ornamentales de influencia renacentista y elementos de recuerdos góticos.

En el segundo y tercer cuarto de siglo la orfebrería conoce un gran desarrollo, propiciando un nuevo estilo llamado Plateresco. Se trata de un lenguaje que mantiene algunos elementos estructurales góticos en peanas y nudos, mientras que el legado clásico se incorpora a los modelos inspirados en la arquitectura nacional de la época. En general, este nuevo estilo muestra una innata tendencia a la profusión ornamental y a una exquisita ejecución técnica.

En las piezas de astil es reseñable la incorporación de elementos renacentistas, destacados en las estructuras por peanas circulares, escalonadas en bandas y astiles torneados o compuestos por molduras curvas de formas diversas. En este período surge la moldura cuadrangular en la base del vástago, cuyo origen podría situarse en la tercera década de la centuria, configurándose en elemento característico de los talleres valencianos y barceloneses durante este período, y que perdura en los siglos XVII y XVIII. Se abandonan progresivamente los nudos arquitectónicos que son sustituidos por nudos esféricos, ovoides o de jarrón. En la ornamentación se adopta plenamente la decoración a “lo romano”, basada en *candelieri*, grutescos, y la inclusión de nuevos elementos, como costillas, gallones, acanaladuras, tornapuntas, que confieren a las piezas una gran riqueza y vistosidad. Por otro lado, es innegable la adaptación de elementos decorativos tomados de la arquitectura plateresca, que adquiere una notable profusión por toda la geografía española.

Es en este período donde se han conservado el mayor número de piezas que permiten afirmar que son obras de gran ejecución técnica y diseños elaborados. Pertenecen a esta etapa el cáliz de Torrent, datado en 1567, el magnífico relicario de la Veracruz de Rafelbuñol, de 1568, el relicario de Torrent, o los portapaces de plata de Rafelbuñol, Almasera y Alfara del Patriarca. Aparecen piezas de menor calidad artística como los portapaces de Mislata, Meliana, Rocafort y Quart de Poblet, y otras que, aunque no están realizadas en plata, su diseño y su perfecta ejecución le ha valido su distinción; es el caso de la peana de Benifaraig -ca. 1550-, realizada en bronce dorado.

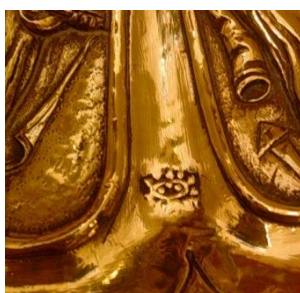
En el último cuarto de la centuria aparece un nuevo estilo de inspiración clásica, contrario a la fantasía desarrollada en la etapa anterior. Se establece la sencillez estructural de composición geométrica, con simplificación de las formas y un adecuado reparto de los volúmenes. Frente a la ostentación y habilidad técnica manierista, se

recurre a una decoración menos abigarrada, de diseños estructurados y ausencia de elementos fantásticos, que son sustituidos por una progresiva esquematización ornamental de motivos geométricos. En definitiva, las obras de este período recogen las características con precisión técnica, así se observa en los cálices de Godella y Albal, en las crismas de Silla y en el relicario de *Lignum Crucis* de Picaña.

Acerca de la marca de Valencia en el siglo XVI, sólo se presenta en dos obras: el relicario y el cáliz, ambos en la iglesia de Torrent, datados en el tercer tercio de siglo. Está formada por las cuatro primeras letras de la ciudad en capitales: “VALE” y corona real sobre ellas.



Marca de Valencia S.XVI



Cáliz. Torrent



Relicario. Torrent

A pesar de que, a mediados del siglo XVI, en otros reinos peninsulares se estableció la obligatoriedad de las tres marcas: autor, localidad y contraste, podemos concluir que, en Valencia, este requisito no fue exigido y la existencia de tan sólo dos piezas con marca denota una dejación significativa de esta obligación.

El segundo apartado comprende *la platería del siglo XVII* en la comarca de La Huerta, con un mayor número de obras que la centuria anterior: en concreto, se han conservado 35 piezas, que se traduce en una mayor variedad tipológica, siendo los cálices y las custodias de mano los grupos más numerosos, con diez obras en cada uno de ellos. Además, subsisten dos portapaces, dos relicarios de *Lignum Crucis*, dos incensarios, dos hisopos, dos cruces procesionales, una naveta, un copón, una aureola, una luna y una venera bautismal. Se han clasificado estas obras en dos etapas: primera y segunda mitad de la centuria, por no disponer, para la gran mayoría de las piezas, de datos documentales que permitan determinar con rigor su cronología.

Así, la primera mitad de la centuria se presenta como una continuación estilística de finales del siglo anterior, en la que predomina la sobriedad. No existe unanimidad en su denominación: herreriano, purista, postescorialense, protobarroco, estilo Felipe II, estilo Austria o de los Austrias, platería barroca bajo los Habsburgo, etc; y sus características se generalizan por todo el país con volúmenes estructurales esquematizados de diseños armoniosos y proporcionados. La decoración se simplifica, desapareciendo los elementos figurativos y se opta por los esquemas geométricos,

repetitivos y simétricos, procedentes de finales del siglo XVI: espejos, costillas, esmaltes, perillones y estrellas, etc., ejecutados sin excesivo resalte, dejando el relieve para los espejos, lisos o esmaltados, que se distribuyen de modo equitativo.

A partir de 1650 se vuelve a la decoración naturalista. Esta segunda etapa se identifica plenamente con el Barroco. Las obras presentan mayor profusión de molduras en las estructuras y aumento de volúmenes en las peanas. La decoración experimenta el protagonismo de los vegetales de tendencia carnosa, con la hoja de acanto como la referencia más recurrida. Del mismo modo, se conserva el empleo de esmaltes tabicados, de color azul o nielados, formando composiciones de líneas geométricas.

Sobre el análisis de los materiales y las técnicas del XVII, se llega a la conclusión de que apenas difieren de los de la centuria anterior, aunque lo más significativo de esta etapa es la disminución del grosor de las láminas de plata, a causa de la escasez de materia prima que determina la preferencia por el repujado como técnica decorativa en las últimas décadas del siglo, convirtiéndose en elemento distintivo de las obras del pleno barroco, y extendiéndose a la centuria posterior.

La iconografía queda localizada en algunas tipologías como son los portapaces, algunos relicarios, las cruces, o, en otras, situándose, de forma discreta, en las peanas o nudos de los astiles. La representación de la Virgen María adquiere un fuerte desarrollo en esta centuria, siendo empleada en el reverso de las cruces o en portapaces, bien con el Niño, o sola, como Inmaculada o Asunción.

El repertorio tipológico anterior se mantiene en esta centuria, y el número de obras conservadas ha permitido ofrecer la evolución artística de algunas de ellas. El estudio de los diferentes prototipos y su análisis diferenciado ha permitido concluir que figuran los modelos habituales del seiscientos, con estructuras basadas en la yuxtaposición de las partes y con un predominio claro de los volúmenes geométricos. Si durante las dos primeras décadas del siglo los patrones de finales del XVI permanecen activos en la platería, a partir del segundo tercio, se impondrán los modelos barrocos con todo su esplendor conceptual.

Con referencia al marcaje de las piezas, se concluye que en la Corona de Aragón, durante el siglo XVII no fue preceptivo el triple marcaje obligado en Castilla, lo que se puede entender como consecuencia de la debilidad económica por la que atravesaba el Reino de Valencia, una crisis que se tradujo en una clara relajación en el control de la calidad de las piezas de plata. En este sentido, es significativa la inexistencia de marcas en la mayoría de las 35 piezas estudiadas. Tan sólo la custodia de Rocafort presenta la marca del platero –RODA- y la fecha -1640-. También es significativo que el copón de Burjasot es el único con burilada.

El tercer apartado proporciona el estudio de la *platería del siglo XVIII*. Se ha realizado sobre un número representativo de piezas, siendo 70 las obras datadas en esta

centuria, entre las que destacan, por número, los cálices (23), los relicarios (9), los portapaces (9), las custodias (8) y las cruces procesionales (5).

De la investigación se desprende, de modo concluyente, que hasta mediados de la centuria se mantiene la estética del barroco seiscientista con obras que apenas presentan variaciones significativas con las del siglo precedente. El rococó le sucede a mediados de siglo. Los referentes tradicionales de órdenes clásicos y las composiciones simétricas -si bien la asimetría absoluta no se llega a implantar en el rococó- se abandonan y se logra el dominio de la ornamentación sobre la estructura. Las obras adquieren un sentido decorativo intenso y movido, basado en el empleo de elementos ondulantes y mixtilíneos que tienden a ocupar todo el espacio.

El elemento distintivo de la decoración rococó es la rocalla. Aunque su empleo fue moderado en su inicio, pronto se convirtió en la principal aportación de este estilo al repertorio artístico del siglo XVIII, originando un motivo artificioso que combina lo vegetal y lo abstracto, empleado en todas las tipologías. La llegada de Felipe V al trono de España supuso la recepción de los nuevos ideales estéticos que se estaban gestando en Francia. No obstante, esta admisión se produjo de forma lenta y gradual, debido al gran protagonismo del barroco en todas las manifestaciones artísticas españolas. Sin duda, se puede determinar que, en nuestra zona, la influencia de la rocalla fue limitada en las primeras décadas.

El estilo rococó no sólo significó un aumento amplio de los elementos ornamentales en las diferentes tipologías de platería, sino que supuso una reactivación de programas iconográficos, reducidos y limitados en la centuria anterior. Su localización continúa siendo la habitual, centrada en algunos cálices, custodias, portapaces o cruces procesionales y, en ocasiones, en otros objetos menos usuales, como en las sacras litúrgicas.

Las obras de esta etapa han sido analizadas en su contexto histórico-artístico, lo que nos ha llevado a determinar sus características más significativas, destacando las aureolas de los ajuares de la Virgen de Agosto, tipología netamente valenciana; los cálices, en su mayoría del tipo purista; las custodias, con viril sencillez y los portapaces, que pierden su forma geométrica o arquitectónica, convirtiéndose en placas decorativas donde domina la rocalla, tanto como elemento estructural como ornamental.

En las últimas décadas de la centuria comienza el declive del rococó, auspiciado por su rotundo éxito. Gozó de tanta aceptación que, contradictoriamente, ésta impulsó su supresión, porque que su empleo desmedido ocasionó el cansancio y el desinterés de los artistas. Ello repercute en la introducción de elementos clásicos, con composiciones armoniosas de serena simetría. En conclusión, se observa que el auge adquirido por las Academias se tradujo en el incremento de la sensibilidad clásica, una sensibilidad que a finales del XVIII y principios del XIX se dejará sentir en todos los niveles artísticos.

Con referencia al marcaje, en 1733, se implantan en Valencia nuevas ordenanzas en las que se señala la exigencia a cada maestro de registrar su marca en un libro específico, así como la obligación de imprimir tres marcas en cada pieza: la de la localidad donde se realiza la pieza, el contraste de garantía -realizado usualmente por el mayoral primero de la corporación- y la del artífice. Estas disposiciones pretendían unirse a las normas establecidas en otros territorios peninsulares, donde el triple marcaje era preceptivo desde varios siglos antes.

Por último, cabe concluir que de las 70 piezas del siglo XVIII, sólo 14 muestran marcas: 10 obras presentan triple marcaje –en ocasiones, frustras-, otras dos piezas conservan sólo dos marcas, y las otras dos restantes exhiben una posible marca. Si a ello unimos el que tres de estas piezas, con triple marcaje, son foráneas -en concreto cordobesas-, se confirma la escasa repercusión de la normativa de 1733.

IV. ÍNDICE DE FUENTES

ABREVIATURAS

ACA	Archivo de la Corona de Aragón
ACV	Archivo de la Catedral de Valencia
ADPV	Archivo de la Diputación Provincial de Valencia
APCCV	Archivo de Protocolos del <i>Corpus Christi</i> de Valencia
APSMB	Archivo Parroquial de San Miguel de Burjasot
APTB	Archivo Parroquial de Tavernes Blanques
ARV	Archivo del Reino de Valencia
BHUV	Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia
Fol.	Folio ⁶³⁸
Sig.	Signatura

⁶³⁸ Tan sólo se ha citado la foliación en aquellos registros que se presentan paginados. La mayoría de los documentos carecen de este procedimiento, por lo que se ha evitado la abreviatura s/f (sin foliar).

ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN

ACA. Reg. 203. fol. 161
ACA. Reg. 482. fol. 77
ACA. Reg. 1293. fol. 202 y ss

ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

ADPV. Protocolo IV-1/4. Notario Lluís Joan Vaziero. 1531
ADPV. Protocolo IV-1/5. Notario Lluís Joan Vaziero. 1532
ADPV. Protocolo IV-1/11. Notario. Lluís Joan Vaziero. 1538
ADPV. Protocolo IV-1/12. Notario Lluís Joan Vaziero. 1539
ADPV. Protocolo IV 1/16. Notario Lluís Joan Vaziero. 1543

ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN MIGUEL DE BURJASOT

AP SMB. Quinque Libri (1558-1576). 1575

ARCHIVO PARROQUIAL DE TAVERNES BLANQUES

APT B. Libro de visitas pastorales (1635-1782). Inventario de la ropa, plata y ornamentos
APT B. *Libro de cuenta y razón de los sensales, rentas y cabreus y administración de la Parroquial Iglesia del Lugar de Tavernas Blancas*

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

ACV. Libros de Fábrica. 1504-1505. Sig. 1508
ACV. Libros de Fábrica. 1510-1516. Sig. 1487
ACV. Libros de Fábrica. 1517-1518. Sig. 1487
ACV. Libros de Fábrica. 1519. Sig. 1487
ACV. Libros de Fábrica. 1520. Sig. 1487
ACV. Libros de Fábrica. 1521. Sig. 1488
ACV. Libros de Fábrica. 1522. Sig. 1488
ACV. Libros de Fábrica. 1523. Sig. 1488
ACV. Libros de Fábrica. 1525. Sig. 1488
ACV. Libros de Fábrica. 1526. Sig. 1488

ACV. Libros de Fábrica. 1527. Sig. 1488
 ACV. Libros de Fábrica. 1529. Sig. 1488
 ACV. Libros de Fábrica. 1530. Sig. 1489
 ACV. Libros de Fábrica. 1532. Sig. 1489
 ACV. Libros de Fábrica. 1533. Sig. 1489
 ACV. Libros de Fábrica. 1534. Sig. 1489
 ACV. Libro de Visitas. 1699. Sig. 604
 ACV. Libro de Visitas a las casas capitulares. Jaume Esteve. 1490-1501. Sig. 3690
 ACV. Libro de Visitas a las casas capitulares. Jaume Esteve. 1495-1506. Sig. 3690
 ACV. Notal de Bonanat Monar. 1370-1372. Sig. 3515
 ACV. Notal de Bonanat Monar. 1379-1390. Sig. 3509
 ACV. Notal de Joan Lopiç. 1415. Sig. 3549
 ACV. Pergamino. nº. 2624
 ACV. Protocolo de Bonanat Monar. 1362-1363. Sig. 3644
 ACV. Protocolo de Bonanat Monar. 1368-1369. Sig. 3646
 ACV. Protocolo de Bonanat Monar. 1367. Sig. 3511. *Negocis comuns any 1367*
 ACV. Protocolo de Bonanat Monar. 1369. Sig. 3511. *Negocis del capitol any 1369*
 ACV. Protocolo de Felipe de Abella. 1514. Sig. 3695
 ACV. Protocolo de Felipe de Abella. 1522-1524. Sig. 3703
 ACV. Protocolo de Gaspar Joan de Abella. 1529. Sig. 3706
 ACV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1402. Sig. 2487
 ACV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1403. Sig. 2989
 ACV. Protocolo de Gaspar Joan de Abella. 1529. Sig. 3706
 ACV. Protocolo de Jaume Esteve. 1500-1503. Sig. 3688
 ACV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1393-1399. Sig. 3655
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1400-1410. Sig. 3656
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1401-1404. Sig. 3544
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort .1411. Sig. 3657
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1417-1420. Sig. 3545
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1435. Sig. 3659
 ACV. Protocolo de Jaume Monfort. 1439-1442. Sig. 3659
 ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1395-1398. Sig. 3542
 ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1397. Sig. 3664
 ACV. Protocolo de Jaume Pastor. 1406-07. Sig. 3664
 ACV. Protocolo de Joan Esteve. 1464. Sig. 3680
 ACV. Protocolo de Joan Lopiç. 1427. Sig. 3668
 ACV. Protocolo de Joan Lopiç. 1428. Sig. 3668
 ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1398. Sig. 3669
 ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1400. Sig. 3669
 ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1402. Sig. 3670
 ACV. Protocolo de Lluís Ferrer. 1405-1406. Sig. 3672
 ACV. Protocolo de Michael Joan Garces. 1627. Sig. 3096
 ACV. Rebedor de Jaume Esteve. 1504-1507. Sig. 3689

ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO *CORPUS CHRISTI* DE VALENCIA

APCCV. Notal de Francesc Alfons. 1527-1530. Sig. 1507
APCCV. Notal de Gaspar Eiximenis. 1466. Sig. 603
APCCV. Protocolo de Agustí Ballester. 1654. Sig. 5277
APCCV. Protocolo de Alfonso Ayerbe. 1494. Sig. 20516
APCCV. Protocolo de Alfonso Ayerbe. 1517-1518. Sig. 20510
APCCV. Protocolo de Alonso Martí. 1535. Sig. 13912
APCCV. Protocolo de Alonso Martí. 1539. Sig. 13916
APCCV. Protocolo de Andreu Cirera. 1480-1481. Sig. 20621
APCCV. Protocolo de Berenguer Cardona. 1447. Sig. 20884
APCCV. Protocolo de Bernat Gil. 1388. Sig. 325
APCCV. Protocolo de Bernat Gomis. 1518. Sig. 18034
APCCV. Protocolo de Bernat Gomis. 1525. Sig. 18039
APCCV. Protocolo de Bertomeu García. 1529. Sig. 2833
APCCV. Protocolo de Bertomeu Tovia. 1438. Sig. 24542
APCCV. Protocolo de Dionis Antich. 1552. Sig. 9305
APCCV. Protocolo de Felip Amorós. 1693-1694. Sig. 5227
APCCV. Protocolo de Francesc Almenara. 1600. Sig. 11002
APCCV. Protocolo de Francesc Avinyó. 1408. Sig. 1348
APCCV. Protocolo de Francesc Hieroni Pérez. 1511. Sig. 15431
APCCV. Protocolo de Francesc Mateu Ballester. 1572. Sig. 6187
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1459-1461. Sig. 21930
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1462. Sig. 22550
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1463. Sig. 22546
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1468. Sig. 22547
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1478. Sig. 22556
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1480. Sig. 22514
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1481. Sig. 22552
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1483. Sig. 22557
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1484. Sig. 22558
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1488-1490. Sig. 22560
APCCV. Protocolo de Francesc Pintor. 1494. Sig. 22562
APCCV. Protocolo de Francesc Riera. 1372. Sig. 19123
APCCV. Protocolo de Gabriel Blasco. 1562. Sig. 6006
APCCV. Protocolo de Gabriel Blasco. 1579. Sig. 6024
APCCV. Protocolo de Galcerá Castellar. 1479. Sig. 23297
APCCV. Protocolo de Galcerá Castellar. 1484. Sig. 23293
APCCV. Protocolo de Gaspar Eiximenis. 1467. Sig. 28491
APCCV. Protocolo de Gaspar Eiximenis. 1468. Sig. 28492
APCCV. Protocolo de Gaspar Martí. 1484. Sig. 19257
APCCV. Protocolo de Gerard de Ponte. 1399. Sig. 25915
APCCV. Protocolo de Guillem Exernit. 1480. Sig. 23004
APCCV. Protocolo de Guillem Romeu. 1542. Sig. 17642
APCCV. Protocolo de Guillem Romeu. 1548. Sig. 17647
APCCV. Protocolo de Jaume Albert. 1486. Sig. 11250

APCCV. Protocolo de Jaume Albert. 1489. Sig. 11253
 APCCV. Protocolo de Jaume Albert. 1502. Sig. 11270
 APCCV. Protocolo de Jaume Albert. 1507. Sig. 11276
 APCCV. Protocolo de Jaume Cristofol Ferrer. 1594. Sig. 10108
 APCCV. Protocolo de Jaume de Blanes. 1401. Sig. 1308
 APCCV. Protocolo de Jaume Ferri. 1562. Sig. 22237
 APCCV. Protocolo de Jaume Gisquerol. 1454. Sig. 19013
 APCCV. Protocolo de Jaume Gisquerol. 1456. Sig. 19014
 APCCV. Protocolo de Jaume Gisquerol. 1457. Sig. 19012
 APCCV. Protocolo de Jaume Venrell. 1438. Sig. 14412
 APCCV. Protocolo de Jeroni Martí. 1551. Sig. 15402
 APCCV. Protocolo de Joan Argent. 1451. Sig. 25201
 APCCV. Protocolo de Joan Calderer. 1486. Sig. 13749
 APCCV. Protocolo de Joan Catalá. 1504-1505. Sig. 21558
 APCCV. Protocolo de Joan Catalá. 1513. Sig. 21559
 APCCV. Protocolo de Joan Catalá. 1516. Sig. 21560
 APCCV. Protocolo de Joan Catalá. 1528-1529. Sig. 21561
 APCCV. Protocolo de Joan d'Artiguas. 1409-1412. Sig. 21510
 APCCV. Protocolo de Joan de Bas. 1484. Sig. 10929
 APCCV. Protocolo de Joan de Bas. 1491. Sig. 11334
 APCCV. Protocolo de Joan de Pina. 1417-1418. Sig. M.974
 APCCV. Protocolo de Joan de Plasencia. 1410-1411. Sig. 22589
 APCCV. Protocolo de Joan de Plasencia. 1420. Sig. 22588
 APCCV. Protocolo de Joan de Vera. 1381. Sig. 1443
 APCCV. Protocolo de Joan Gamiça. 1486. Sig. 21524
 APCCV. Protocolo de Joan Guimera. 1533. Sig. 2692
 APCCV. Protocolo de Joan Guimera. 1540. Sig. 2698
 APCCV. Protocolo de Joan López Sancho. 1575. Sig. 9050
 APCCV. Protocolo de Joan Marco. 1572. Sig. 16129
 APCCV. Protocolo de Joan Pla. 1495. Sig. 15567
 APCCV. Protocolo de Josep Benet Medina. 1582-1583. Sig. 14527
 APCCV. Protocolo de Josep Borrás. 1560. Sig. 6323
 APCCV. Protocolo de Juan Bautista Alfonso. 1551-1552. Sig. 16366
 APCCV. Protocolo de Juan Bautista Alfonso. 1561. Sig. 16368
 APCCV. Protocolo de Lleonart Çamorera. 1444-1446. Sig. 26128
 APCCV. Protocolo de Lleonart Çamorera. 1447-1448. Sig. 26129
 APCCV. Protocolo de Llorens Saragosa. 1401. Sig. 18439
 APCCV. Protocolo de Lluç Francesc Gomis. 1545
 APCCV. Protocolo de Lluç Verger. Sig. 9662
 APCCV. Protocolo de Lluç Ballester. 1513. Sig. 10510
 APCCV. Protocolo de Lluç Cetina. 1613. Sig. 11570
 APCCV. Protocolo de Lluç Cetina. 1617. Sig. 11572
 APCCV. Protocolo de Lluç Cetina. 1622. Sig. 11574
 APCCV. Protocolo de Lluç Cetina. 1624. Sig. 11579
 APCCV. Protocolo de Lluç Gil. 1486. Sig. 25781
 APCCV. Protocolo de Lluç Llopis. 1374. Sig. 26317
 APCCV. Protocolo de Lluç Llopis. 1394. Sig. 56
 APCCV. Protocolo de Lluç Llopis. 1400. Sig. 63
 APCCV. Protocolo de Lluç Llopis. 1401. Sig. 64

APCCV. Protocolo de Lluís Masquefa. 1496. Sig. 18580
 APCCV. Protocolo de Lluís Masquefa. 1497. Sig. 18572
 APCCV. Protocolo de Lluís Miquel. 1522. Sig. 15824
 APCCV. Protocolo de Lluís Miquel. 1525. Sig. 15827
 APCCV. Protocolo de Lluís Miquel. 1527. Sig. 15829
 APCCV. Protocolo de Lluís Pareja. 1641. Sig. 16732
 APCCV. Protocolo de Lluís Pareja. 1643. Sig. 1637
 APCCV. Protocolo de Lluís Torres. 1452. Sig. 21624
 APCCV. Protocolo de Lorenzo Saragosa. 1401. Sig. 18439
 APCCV. Protocolo de Lucas Francisco Gomis. 1533-1537. Sig. 2705
 APCCV. Protocolo de Lucas Francisco Gomis. 1544. Sig. 2707
 APCCV. Protocolo de Lucas Francisco Gomis. 1545. Sig. 2708
 APCCV. Protocolo de Lucas Francisco Gomis. 1576. Sig. 2739
 APCCV. Protocolo de Manuel de Esparza. 1454. Sig. 11364
 APCCV. Protocolo de Martí Alfonso. 1549. Sig. 13926
 APCCV. Protocolo de Martí Alfonso. 1545. Sig. 13922
 APCCV. Protocolo de Martí Coll. 1437-1439. Sig. 25090
 APCCV. Protocolo de Mateu Cirera. 1452. Sig. 21865
 APCCV. Protocolo de Mateu Rostajo. 1581. Sig. 8577
 APCCV. Protocolo de Mateu Rostajo. 1590. Sig. 8588
 APCCV. Protocolo de Michael Sanchiz. 1530. Sig. 15968
 APCCV. Protocolo de Miquel Albarrasí. 1550-1554. Sig. 14148
 APCCV. Protocolo de Miquel Albarrasí. 1578. Sig. 14165
 APCCV. Protocolo de Miquel Aliaga. 1520. Sig. 22566
 APCCV. Protocolo de Miquel Arbucies. 1388-1389. Sig. 976
 APCCV. Protocolo de Miquel Arbucies. 1392-1393. Sig. 977
 APCCV. Protocolo de Miquel Jaume Peris. 1604. Sig. 1798
 APCCV. Protocolo de Miquel Pertis. 1505-1514. Sig. 8434
 APCCV. Protocolo de Narcís Bruno. 1452-1453. Sig. 13772
 APCCV. Protocolo de Narcís de Heredia. 1651. Sig. 18172
 APCCV. Protocolo de Pau de Camanyes. 1435. Sig. 20881
 APCCV. Protocolo de Pau de Camanyes. 1446. Sig. 20884
 APCCV. Protocolo de Pau de Camanyes. 1452. Sig. 20888
 APCCV. Protocolo de Pau de Camanyes. 1458. Sig. 20893
 APCCV. Protocolo de Pere Alcañiz. 1521. Sig. 11287
 APCCV. Protocolo de Pere Andreu. 1500. Sig. 13874
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1512. Sig. 13454
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1514. Sig. 13456
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1515. Sig. 13457
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1518. Sig. 13460
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1522. Sig. 13464
 APCCV. Protocolo de Pere Casset. 1522. Sig. 13465
 APCCV. Protocolo de Pere Gisquerol. 1501. Sig. 21375
 APCCV. Protocolo de Pere Macip. 1452-1461. Sig. 21942
 APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1515. Sig. 12046
 APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1527. Sig. 12052
 APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1530. Sig. 12056
 APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1531. Sig. 12057
 APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1532. Sig. 12058

APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1549. Sig. 12072
APCCV. Protocolo de Pere Martí. 1550. Sig. 12073
APCCV. Protocolo de Pere Maso. 1451. Sig. 22859
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1534. Sig. 16045
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1536. Sig. 16046
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1538. Sig. 16578
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1541. Sig. 16050
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1542. Sig. 16051
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1543. Sig. 16052
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1544. Sig. 16053
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1545. Sig. 16054
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1547. Sig. 16056
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1548. Sig. 16057
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1553. Sig. 16058
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1555. Sig. 16059
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1556. Sig. 12079
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1559. Sig. 16061
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1561. Sig. 16062
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1563. Sig. 16063
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1564. Sig. 16064
APCCV. Protocolo de Pere Mir. 1565. Sig. 16065
APCCV. Protocolo de Pere Pau. 1574. Sig. 12531
APCCV. Protocolo de Pere Sancho. 1422. Sig. 23852
APCCV. Protocolo de Pere Todo. 1460-1461. Sig. 25757
APCCV. Protocolo de Pere Valentí. 1519. Sig. 22371
APCCV. Protocolo de Sebastián Calderer. 1564. Sig. 18403
APCCV. Protocolo de Vicente Erau. 1456. Sig. 22511
APCCV. Rebedor de Francesc de Monzó. 1418. Sig. 23086
APCCV. Rebedor de Francesc Joan Cardona. 1519-1523. Sig. 24199
APCCV. Rebedor de Joan Josep Rocafull. 1589. Sig. 15226
APCCV. Rebedor de Joan Josep Rocafull. 1590. Sig. 26369
APCCV. Rebedor de Lluís Palau. 1582. Sig. 15898

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA

SECCIÓN. BAILÍA

ARV. Bailía. Curas. 1504. Sig. 1778
ARV. Bailía. Libros. Apocas. Juan Mercader. 1419-1421. Sig. 43
ARV. Bailía. Libros. Letras y privilegios. 1467-1469. Sig. 1154
ARV. Bailía. Libros. Libro 1. Sig. 193
ARV. Bailía. Pergaminos. Perg. 26
ARV. Bailía. Pergaminos. Perg. 27
ARV. Bailía. Pergaminos. Perg. 596
ARV. Bailía. Pergaminos. Perg. 772

ARV. Bailía. Peticiones. 1547. Sig. 3843
ARV. Bailía General e Intendencia. Legajos. Procesos (Letra P). 1552. Sig. 229
ARV. Bailía General e Intendencia. Legajos. Procesos (Letra P). 1552. Sig. 248

SECCIÓN. CLERO

ARV. Clero. Conventos . Valencia. San Miguel de los Reyes. Sig. 1763
ARV. Clero. Conventos. Valencia. San Miguel de los Reyes. Sig. 1764-1765
ARV. Clero. Legajos. Leg. 17.66
ARV. Clero. Legajos. Leg. 17.141
ARV. Clero. Legajos. Leg. 48.1
ARV. Clero. Legajos. Leg. 75.5
ARV. Clero. Legajos. Leg. 87.3
ARV. Clero. Legajos. Leg. 96.2
ARV. Clero. Legajos. Leg. 96.7
ARV. Clero. Legajos. Leg. 96.21. 2
ARV. Clero. Legajos. Leg. 155
ARV. Clero. Legajos. Leg. 156
ARV. Clero. Legajos. Leg. 182.31
ARV. Clero. Legajos. Leg. 195

SECCIÓN. ARCHIVO DE LA GOBERNACIÓN

ARV. Gobernación. 1410. Sig. 2794
ARV. Gobernación. 1412. Sig. 4307
ARV. Gobernación. 1413. Sig. 2202
ARV. Gobernación. 1524. Sig. 2479
ARV. Gobernación. 1543. Sig. 2543
ARV. Gobernación. 1545. Sig. 2547
ARV. Gobernación. 1548. Sig. 2554
ARV. Gobernación. 1552. Sig. 2559
ARV. Gobernación. 1564. Sig. 2629
ARV. Gobernación. 1572. Sig. 2607
ARV. Gobernación. 1574. Sig. 2616
ARV. Gobernación. 1575. Sig. 2617
ARV. Gobernación. 1578. Sig. 2630
ARV. Gobernación. 1584. Sig. 2649
ARV. Gobernación. 1585. Sig. 2653
ARV. Gobernación. 1590. Sig. 2661
ARV. Gobernación. 1591. Sig. 2663
ARV. Gobernación. 1591. Sig. 3266
ARV. Gobernación. 1592. Sig. 2664
ARV. Gobernación. 1593. Sig. 2665
ARV. Gobernación. 1596. Sig. 2668

ARV. Gobernación. 1597. Sig. 2670
ARV. Gobernación. 1598. Sig. 2671
ARV. Gobernación. 1618. Sig. 2695
ARV. Gobernación. 1619. Sig. 2696
ARV. Gobernación. 1650. Sig. 2726

SECCIÓN. JUSTICIA CIVIL DE VALENCIA

ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. 1305-1306. Sig. 8
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. 1312. Sig. 13
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. Guillermo de Manresa. 1322. Sig. 2
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. Guillermo de Manresa. 1322. Sig. 4
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. Guillermo de Manresa. 1322. Sig. 5
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Demandes, rahons, requisicions*. Salvador Rich. 1323. Sig. 11
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Lletres*. Jaume Bonmacip-Salvador Rich. 1322-1323. Sig. 10
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Manaments, empires, caplleutes, fermançes, obligacions*. Berenguer de Ripoll. 1323-1324. Sig. 12
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Tuteles, cures, marmesories, emancipacions*. Bertomeu Matoses. 1305. Sig. 7
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Tuteles, cures, marmesories, emancipacions*. Tomás Fabre. 1306-1307. Sig. 9
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Berenguer de Ripoll. 1323-1324. Sig. 14
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Ramón de Sales. 1282. Sig. 2
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1283. Sig. 3
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Sig. 4
ARV. Justicia Civil de Valencia. *Vendes, penyores*. Sancho Loarre. 1284. Sig. 4 bis

SECCIÓN. JUSTICIA CIVIL

ARV. Justicia Civil. Sig. 384 bis
ARV. Justicia Civil. Sig. 438 bis
ARV. Justicia Civil. Sig. 593
ARV. Justicia Civil. Sig. 702 bis
ARV. Justicia Civil. Sig. 719 bis
ARV. Justicia Civil. Sig. 784
ARV. Justicia Civil. Curas. 1437. Sig. 4661
ARV. Justicia Civil. Curas. 1501. Sig. 1775
ARV. Justicia Civil. Curas. 1502. Sig. 1776

ARV. Justicia Civil. Curas. 1504. Sig. 1778
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1505. Sig. 1779
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1507. Sig. 1780
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1508. Sig. 1781
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1509. Sig. 1782
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1511. Sig. 1784
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1512. Sig. 1785
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1514. Sig. 1787
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1516. Sig. 1788 bis
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1518. Sig. 1790
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1519. Sig. 1791
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1522. Sig. 1794
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1524. Sig. 1796
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1526. Sig. 1798
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1527. Sig. 1799
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1529. Sig. 1800
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1531. Sig. 1803
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1538. Sig. 1809
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1542. Sig. 1813
 ARV. Justicia Civil. Curas. 1548. Sig. 1819
 ARV. Justicia Civil. Jaume Crespí. 1331. *Llibre de notes cambiadors, argenters, corredors, vinyogols vehins: saigs e crides*. Sig. 31
 ARV. Justicia Civil. *Manaments i emparets*. Libro I. 1452. Sig. 24
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1528. Sig. 3818
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1528. Sig. 3819
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1529. Sig. 3820
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1531. Sig. 3823
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1532. Sig. 3825
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1532. Sig. 3826
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1533. Sig. 3828
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1534. Sig. 3830
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1535. Sig. 3831
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1539. Sig. 3835
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1541. Sig. 3837
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1542. Sig. 3838
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1546. Sig. 3842
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1548. Sig. 3844
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1549. Sig. 3845
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1550. Sig. 3846
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1554. Sig. 3849
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1560. Sig. 3859
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1561. Sig. 3861
 ARV. Justicia Civil. Peticiones. 1583. Sig. 3860
 ARV. Justicia Civil. *Peticions i demandes*. Sig. 3726
 ARV. Justicia Civil. *Peticions i demandes*. Sig. 3729
 ARV. Justicia Civil. *Peticions i demandes*. Sig. 3738
 ARV. Justicia Civil. *Peticions i demandes*. Sig. 3817

SECCIÓN. JUSTICIA DE LOS 300 SUELDOS

ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Dilacions e demandes*. Sig. 1064
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 723
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 724
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 815
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 847
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 816
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 817
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 840
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 848
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 849
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 850
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 851
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 852
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 853
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 876
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 878
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 897
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 898
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 915
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 916
ARV. Justicia de los 300 sueldos. *Tuicions*. Sig. 917

SECCIÓN. JUSTICIA DE VALENCIA. MANAMENTS I EMPARES

ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1409. Sig. 1409
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1413. Sig. 1413
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1415. Sig. 1415
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1422. Sig. 1422
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1426. Sig. 1426
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1427. Sig. 1427
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1432. Sig. 1432
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1433. Sig. 1433
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1434. Sig. 1434
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1436. Sig. 1436
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1437. Sig. 1437
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1439. Sig. 1439
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1445. Sig. 1445
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1449. Sig. 1449
ARV. Justicia de Valencia. *Manaments i empires*. 1450. Sig. 1450

SECCIÓN. PROTOCOLOS NOTARIALES

ARV. Notal de Francesc Çaidia. 1388. Sig. 2797
ARV. Notal de Francesc de Monzó. 1388. Sig. 1550
ARV. Notal de Francesc de Monzó. 1410. Sig. 1555
ARV. Notal de Francesc de Monzó. 1417. Sig. 2637
ARV. Notal de Guillem Saball. 1318-1319. Sig. 2830
ARV. Notal de Guillermo Mir. 1404. Sig. 2648
ARV. Notal de Jaume Mestre. 1392. Sig. 2642
ARV. Notal de Jaume Mestre. 1401. Sig. 2934
ARV. Notal de Jaume Mestre. 1405. Sig. 2646
ARV. Notal de Pascual Vallebrera. 1330-1331. Sig. 2833
ARV. Protocolo de Andrés Gasull. 1431-1433. Sig. 4376
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1421. Sig. 1266
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1422-1429. Sig. 1268
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1438. Sig. 2623
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1439. Sig. 1270
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1440. Sig. 1271
ARV. Protocolo de Andrés Julián. 1446-1449. Sig. 1273
ARV. Protocolo de Andreu Martí Pineda. 1519. Sig. 1827
ARV. Protocolo de Andreu Martí Pineda. 1523. Sig. 1828
ARV. Protocolo de Andreu Martí Pineda. 1524. Sig. 1829
ARV. Protocolo de Antoni Altarriba. 1430. Sig. 54
ARV. Protocolo de Antoni Altarriba. 1432-33. Sig. 55
ARV. Protocolo de Antoni Navarro. 1401. Sig. 2657
ARV. Protocolo de Aparicio Lapart. 1319-1321. Sig. 2627
ARV. Protocolo de Berenguer Cardona. 1433. Sig. 474
ARV. Protocolo de Berenguer Cardona. 1458. Sig. 494
ARV. Protocolo de Bernat Costa. 1332. Sig. 2877
ARV. Protocolo de Bernat Costa. 1336. Sig. 2801
ARV. Protocolo de Bernat des Pou. 1364. Sig. 4161
ARV. Protocolo de Bernat Vallseguer. 1410-1417. Sig. 2269
ARV. Protocolo de Bernat Vallseguera. 1430-31. Sig. 2270
ARV. Protocolo de Cristobal Insa. 1529. Sig. 4309
ARV. Protocolo de Domingo García. 1483-1484. Sig. 1090
ARV. Protocolo de Domingo Molner. 1341. Sig. 2923
ARV. Protocolo de Domingo Molner. 1343. Sig. 4313
ARV. Protocolo de Domingo Molner. 1344. Sig. 2879
ARV. Protocolo de Felipe Abella. 1502. Sig. 9930
ARV. Protocolo de Francesc de Falchs. 1409. Sig. 858
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1389. Sig. 4200
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1398. Sig. 1551
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1401. Sig. 1552
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1401. Sig. 1553
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1408. Sig. 1557
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1419. Sig. 1558
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1423. Sig. 1559
ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1424. Sig. 3150

ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1425. Sig. 1549
 ARV. Protocolo de Francesc de Monzó. 1428. Sig. 7811
 ARV. Protocolo de Francesc Falchs. 1410. Sig. 859
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1466. Sig. 1841
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1467. Sig. 1842
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1469. Sig. 1843
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1476. Sig. 1844
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1479. Sig. 1845
 ARV. Protocolo de Francesc Pintor. 1485. Sig. 1846
 ARV. Protocolo de Francisco Benet. 1545-1546. Sig. 237
 ARV. Protocolo de Francisco Vives. 1562. Sig. 2392
 ARV. Protocolo de Gaspar Saura. 1567-1578. Sig. 2150
 ARV. Protocolo de Guillem Tamarit. 1329. Sig. 2205
 ARV. Protocolo de Guillem Vallseguer. 1380. Sig. 2772
 ARV. Protocolo de Guillem Vallseguer. 1382. Sig. 10406
 ARV. Protocolo de Guillem Vilardello. 1339. Sig. 14210
 ARV. Protocolo de Guillem Vilardello. Testamentos. 1343. Sig. 2878
 ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. 1651. Sig. 10295
 ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. 1654-1655. Sig. 10298
 ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. 1656-57. Sig. 10299
 ARV. Protocolo de Jacinto Rodríguez. 1661-1663. Sig. 10301
 ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1295-1296. Sig. 2631
 ARV. Protocolo de Jaume Martí. 1299. Sig. 2811
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1385-86. Sig. 2638
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1388-1400. Libro de Testamentos. Sig. 2644
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1396-1398. Sig. 1491
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1399. Sig. 2643
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1400. Sig. 2645
 ARV. Protocolo de Jaume Mestre. 1406. Sig. 2647
 ARV. Protocolo de Jaume Prats. 1510. Sig. 1875
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1485. Sig. 2004
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1495. Sig. 2011
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1497. Sig. 2014
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1500. Sig. 2018
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1501. Sig. 2019
 ARV. Protocolo de Jaume Salvador. 1504. Sig. 2021
 ARV. Protocolo de Jaume Vidal. 1432-1434. Sig. 3100
 ARV. Protocolo de Joan Amalrich. 1429. Sig. 63
 ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1422. Sig. 417
 ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1428. Sig. 421
 ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1430. Sig. 424
 ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1432-1434. Sig. 422
 ARV. Protocolo de Joan de Campos. 1452. Sig. 432
 ARV. Protocolo de Joan de Campos, *senior*. 1478. Sig. 440
 ARV. Protocolo de Joan de Campos, *senior*. 1480-1482. Sig. 443
 ARV. Protocolo de Joan de Campos, *senior*. 1482-1485. Sig. 444
 ARV. Protocolo de José Mateu. 1681. Sig. 1473
 ARV. Protocolo de Juan Bautista Garull. 1613. Sig. 10097
 ARV. Protocolo de Juan García. 1520. Sig. 4542

ARV. Protocolo de Juan Gomez. 1516. Sig. 616
 ARV. Protocolo de Juan Luis Bertran. 1526-1527. Sig. 264
 ARV. Protocolo de Luis Espinal. 1491-1492. Sig. 3096
 ARV. Protocolo de Luis Torres. 1433. Sig. 225
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1419. Sig. 804
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1429-1430. Sig. 10422
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1431-1432. Sig. 791
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1434-1435. Sig. 792
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1438-39. Sig. 794
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1443. Sig. 796
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1444. Sig. 798
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1445-1448. Sig. 799
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1446. Sig. 800
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1449. Sig. 803
 ARV. Protocolo de Martí Doto. 1453. Sig. 806
 ARV. Protocolo de Miguel Antonio Nos. 1525-1535. Sig. 1708
 ARV. Protocolo de Nicolau Menor. 1430. Sig. 1483
 ARV. Protocolo de notario desconocido. 1328. Sig. 11272
 ARV. Protocolo de notario desconocido. 1361-64. Sig. 11193
 ARV. Protocolo de Pedro Cherta. 1527. Sig. 670
 ARV. Protocolo de Pedro Cherta. 1527. Sig. 671
 ARV. Rebedor de Pere Mir. 1548. Sig. 1497
 ARV. Protocolo de Pere Mir. 1549. Sig. 1499
 ARV. Protocolo de Pere Mir. 1551. Sig. 1500
 ARV. Protocolo de Rafael Llobart. 1562. Sig. 2927
 ARV. Protocolo de Tomás Vicente Verdejo. 1562. Sig. 2287
 ARV. Protocolo de Vicente Zaera. 1414. Sig. 2415
 ARV. Protocolo de Vicente Zaera. 1432. Sig. 2429
 ARV. Protocolo de Vicente Zaera. 1433. Sig. 2430
 ARV. Rebedor de Gaspar Grau. 1601. Sig. 10112
 ARV. Rebedor de Joan de Campos. 1508-1509. Sig. 449

SECCIÓN. REAL AUDIENCIA

ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1530. Sig. 4789
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1532. Sig. 4795
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1543. Sig. 4413
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1565. Sig. 4608
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1570. Sig. 4440
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. I Parte. 1570. Sig. 4609
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. II Parte. 1546. Sig. 36
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. II Parte. 1553. Sig. 61
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. II Parte. 1582. Sig. 370
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. II Parte. 1588. Sig. 408
 ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. II Parte. 1699. Sig. 777

ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1554. Sig. 4873
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1554. Sig. 6319
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1570. Apéndice. Sig. 6506
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1570. Apéndice. Sig. 6520
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1576. Apéndice. Sig. 8696
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1584. Sig. 4877
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1585. Apéndice. Sig. 6772
ARV. Real Audiencia. Procesos Criminales. III Parte. 1600. Sig. 7021
ARV. Real Audiencia. Procesos. I parte. P-Z. Letra "S". 1561. Sig. 122

SECCIÓN VARIA. LLIBRES

ARV. *Seguretats* de Jaume Salvador. Sig. 2691
ARV. Varia. Legajos. Sig. 85
ARV. Varia. Legajos. Sig. 88
ARV. Varia. *Llibres*. 8
ARV. Varia. *Llibres*. 49
ARV. Varia. *Llibres*. 812
ARV. Varia. *Llibres*. 1068

BIBLIOTECA HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

BHUV. Manuscritos. *Diverses actes de la herencia del Duch de Calabria*. Mss. 18

V. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Orfebrería y sedas valencianas*. Catálogo de exposición. Valencia, 1982.
- AIRALDI, G., “Metáfora de Occidente” en *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004.
- AGUILERA CERNI, V. (Coord.), *Historia del Arte valenciano*. Valencia, 1986-89.
- ALANYA, L. (Ed.), *Aureum Opus regalium privilegiorum civitatis et regni Valentiae*. Valencia, 1515. Traducción de Francisco Calero. Reed. e índices preparados por CABANES PECOURT, M^a D., Valencia, 1999.
- ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “La partición de la plata y las joyas de Isabel de Valois: la herencia de la infanta Catalina Micaela” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011.
- ALBERO MUÑOZ, M^a M.; PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Giacomo Laurentiani y sus *Opere per Argentieri et altri*” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012.
- ALCOLEA GIL, S., “Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX) en *Ars Hispaniae*, n^o 20. Madrid, 1975.
- “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras (siglos XVI-XIX), en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1982.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S., “Consideraciones en torno al manierismo y su repercusión en Valencia” en *Archivo de Arte Valenciano*, XL. Valencia, 1969.
- *Guía abreviada de artistas valencianos*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1970.
- ALEJOS MORÁN, A., *La Eucaristía en el arte valenciano*. Valencia, 1977.
- ALMELA Y VIVES, F., *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, 1955.
- ALONSO BARBA, A., *Arte de los Metales, en que se ensenya el verdadero beneficio de los de oro y plata por azogue. El modo de fundir todos y como se han de refinar y apartar unos de otros*. Imprenta del Reyno. Madrid, 1640. Edición facsímil. Edit. Labor. Barcelona, 1977.
- ALONSO BENITO, J., “Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVII: Jerónimo de Neira” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.
- “Nuevas aportaciones al estudio de la platería leonesa: Antonio Rebollo y la plenitud de la orfebrería rococó” en *Estudios de platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004.
- *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. León, 2006.

ALONSO BENITO, J.; HERRÁEZ ORTEGA, V., *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (siglos XVII-XX)*. León, 2001.

ÁLVAREZ TEJEDO, L., *Antigüedades y objetos notables de Valencia*. Valencia, 1863.

ANDRÉS-ORDAX, S.; GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La platería de la Catedral de Plasencia*. Trujillo (Cáceres), 1983.

ANGULO IÑÍGUEZ, D., *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925.

ANÓNIMO, *Crónica del primer congreso Eucarístico Nacional*. Valencia, 1897.

ARANDA HUETE, A., “Las Joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

- “Las joyas de la reina Maria Luisa de Parma, esposa de Carlos IV” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “El comercio de joyas en la corte madrileña durante el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011.

ARBETETA MIRA, L. “Plata al servicio real: la mesa de Felipe II” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004.

- “Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado ‘a la porcelana’ ” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

- “El peto, la joya por antonomasia en la España del siglo XVIII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “Las joyas de la Virgen de la Almudena” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2008. Murcia, 2008.

ARFE DE VILLAFANE, J. de, *Descripción de la traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*. Sevilla, 1587.

- *De varia commensuracion para la escultura y la arquitectura*. Madrid, 1675.

- *Quilatador de plata, oro y piedras preciosas*. Valladolid, 1572. Ed. Facsímil. Librerías Paris-Valencia. Valencia, 1985.

ARNAU MARTÍNEZ, F., *Estudio histórico-artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjasot*. Burjasot, 1999.

ARRUE UGARTE, B., “Cruces procesionales en La Rioja: Aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI” en *Cuadernos de Investigación histórica Brocar* 14. Logroño, 1988.

AZOFRA, E., “La platería religiosa de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Zahínos (Badajoz)” en *Estudios de platería. San Eloy, 2007*. Murcia, 2007.

BAIXAULI JUAN, I. A., *Els artesans de la València del segle XVII: capítols dels oficis i col·legis*. Valencia, 2001.

BALTRUSAITIS, J., *La edad Media fantástica*. Madrid, 1983.

BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada de la Platería burgalesa 1400-1600*. Burgos, 1998.

- “Platería hispanoflamenca bilbaína: Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza” en *Estudios de platería. San Eloy, 2004*. Murcia, 2004.

BARROSO VÁZQUEZ, M^a D., “Aproximación a la platería de las hermandades penitenciales jerezanas” en *Jerez en Semana Santa*. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1996.

BARTOLOMÉ ROVIRAS, L., “Cruz procesional mayor” en *Catálogo. La Luz de las Imágenes*. Segorbe. Valencia, 2002.

BATLLORI MUNNE, M., “L'enaltiment de la família Borja” en *A través de la historia i la cultura*. Barcelona, 1979, pp. 152-213.

BENÍTEZ BOLORINOS, M., “Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458)” en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval, n° 12*. Alicante, 1999.

- “Las cofradías en el Reino de Valencia. Análisis y claves interpretativas” en *Anuario de Estudios Medievales*. Alicante, 2006.

BENITO DOMÉNECH, F., “Consagración de San Eloy como obispo de Noyon” en *Catálogo de la Exposición Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, 2000.

BÉRCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993.

- *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, 1994.

BERTOS HERRERA, M^a P., *Catálogo y Estudio Documental-Estilístico de los Manifestadores y Temples de las Iglesias de Granada*. Memoria de licenciatura (inédita). Granada. 1974.

- *Los escultores del oro y la plata*. Granada, 1991.

BETÍ BONFILL, M., “Orfebres de Morella. Los Santalínea. La labor artística de los Santalínea” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, IX*. Castellón, 1928.

BOFARULL Y DE SARTORIO, M., *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón. Gremios y Cofradías de la Antigua Corona de Aragón*. Barcelona, 1876.

BOIX I RICARTE, V., *Valencia, Histórica y topográfica*. Valencia, 1862.

- *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877.

BONNASIE, P., *Vocabulario básico de la historia medieval*. Barcelona, 1984.

BONET CORREA, A., “La obra teórica de Juan de Arfe”, en SANZ, M^a J. (ed.), *Centenario de la muerte de Juan de Arfe*. Sevilla, 2004.

BORRÁS SANZ, A., “La Huerta de Valencia: “Producción y alternativas de comercialización”. Trabajo Fin de carrera. Universitat Politècnica de Valencia, 2012. Director: Dionisio Ortíz Miranda.

BRANCHAT, V., *Tratado de los derechos y regalías que corresponden al Real Patrimonio en el Reino de Valencia y de la jurisdicción del Intendente como subrogado en lugar del antiguo Baile General*. Valencia, 1784.

BRASAS EJIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1970.

BRASAS EJIDO, J. C.; RIVERA, J., “Aportaciones al estudio de la platería leonesa del siglo XVI” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50. Valladolid, 1984.

CAMÓN AZNAR, J. M., “La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI” en *Summa Artis*, XVIII. Madrid, 1970.

CANDELA GARRIGÓS, R., “La pía almoína de Joan Guerau Sirvent de Sexona” en *El programa*. Xixona, 2007.

- “Notas sobre la platería de los siglos XVI y XVII de la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Xixona” en *El Programa*. Xixona, 2010.

- “Notas sobre la platería de los siglos XVIII, XIX y XX de la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Xixona” en *El Programa*. Xixona, 2011.

- “Las piezas de platería de la Iglesia de la Purísima Concepción de Quart de poblet” en *Quart de Poblet. Historia, arte y geografía*. Universitat de València, 2012.

- “La Capilla de la Resurrección de la Catedral de Valencia. Aportaciones documentales” en *Ars Longa*, 21. Valencia, 2012.

- “El comercio de esclavos en la Sexona foral” en *El programa*. Xixona, 2013.

- “Disposiciones testamentarias en la documentación jijonenca del siglo XVI” en *El Programa*. Xixona, 2014.

CARBONELL BUADES, M., “Rodrigo de Borja, cliente y promotor de obras de arte. Notas sobre la iconografía del Apartamento Borja del Vaticano”, en *Los Borja, historia e iconografía* (ed. A cargo de M. Batllori y X. Company). Valencia, 1992.

CÁRCEL ORTÍ, M. M., “Catálogo-regesta de los pergaminos del archivo parroquial de Vinalesa” en *Homenatge al professor En Josep Trech i Odena. Saitabi*, 35. Valencia, 1985.

- “Notas de Cancillería en los registros episcopales del Obispo Hugo de Fenollet (1348-1356)” en *Historia. Instituciones. Documentos* 19. Sevilla, 1992.

CARRERES CANDI, F., *Geografía General del Reino de Valencia*. 5 tomos, editada por Establecimiento Editorial De Alberto Marin, Barcelona, 1919.

CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Introducción de Salvador Carreres Zacarés. Valencia, 1926.

CASASECA CASASECA, A., *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, 1999.

CATALÁ GORGUES, M. A., *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982.

- “La pintura del estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana” en *Historia del Arte Valenciano*, vol. II. Valencia, 1988.

Catálogo. La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia. Valencia, 1999.

Catálogo. La Luz de las Imágenes. Segorbe. Valencia, 2002.

Catálogo. La llum de les Imatges. Sant Mateu. Valencia, 2005.

Catálogo. La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante, 2006. Valencia, 2006.

Catálogo. La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva. Valencia, 2007.

Catálogo. Espais de Llums. Borriana, Vila Real, Castellón. 2008-09. Castellón, 2009.

Catálogo. La Gloria del Barroco. Valencia 2009-2010. Valencia, 2009.

CEÁN BERMÚDEZ, A. *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.

CEBRIÁN MOLINA, J.L.; NAVARRO BUENAVENTURA, B., “Arqueta eucarística del Pròixita” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007.

CERVELLERA CASTRO, A., *Topografía médica de Burjasot*. Valencia, 1923

- *Apuntes de un siglo. Clavarios de San Roque*. Burjasot, 2000.

COLÓN, G.; GARCÍA, A., *Furs de València*. Barcelona, 1994.

COMPANY CLIMENT, X., “La retablística en el área valenciana. Gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI” en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid, 2006.

COSANO MOYANO, F., “Aportaciones al estudio de la custodia de Baena”, en *Laboratorio de Arte*, 4. Sevilla, 1991.

COTS MORATÓ, F. de P., *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva (Valencia), 1989.

- “Un real privilegio de Alfonso V para los plateros de la ciudad de Valencia” en *Saitabi*, 46. Valencia, 1996.

- “En torno al platero Eloi Camanyes (1546?-†1630). Datos para su estudio” en *Saitabi*, Volumen Extraordinario. Valencia, 1996.

- “Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (1585-1640/1641)” en *Saitabi*, 47. Valencia, 1997.

- “Los Toledo, una familia de plateros valencianos del siglo XVII”, en *Saitabi*, 50. Valencia, 2000.

- “Los Eva, plateros de los siglos XVI y XVII” en *Ars Longa*, 11. Valencia, 2002.

- “Noticias sobre el platero valenciano Estanislau Martínez (*1731-†1775) y su familia”, en *Ars Longa*, 12. Valencia, 2003.

- *El examen de maestría en el arte de los plateros valencianos (1505-1882)*. Valencia, 2004.

- *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI al XIX). Repertorio biográfico*. Valencia, 2005.

- “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

- “Plateros en la catedral de Valencia en el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)” en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. I. Valencia, 2008.
 - “Platería madrileña en la Baronía de Planes” en *Laboratorio de Arte*, 21. Sevilla, 2008.
 - “El prestigio de la *Ciutat* de Valencia en tiempo de crisis: las andas e imagen de San Vicente Ferrer” en *Saitabi*, 58. Valencia, 2008.
 - “Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVI” en *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009.
 - “Custodia procesional”, en *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010.
 - “Ajuar de la Virgen de Agosto: corona, aureola, media luna y tarjetón” en *La Gloria del Barroco*. Valencia, 2010.
 - “Las custodias valencianas: anàlisis de una tipología” en *Estudios de Platería, San Eloy, 2010*. Murcia, 2010.
 - “Un obrador de platería en la Valencia contemporánea”, en *Ars Longa*, 19. Valencia, 2010.
 - “Plata en la iglesia de Guadassuar (ss XIV al XX)” en *Archivo de Arte Valenciano XCIII*. Valencia, 2012.
 - “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)” en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla, 2012.
 - “Plata perdida para siempre: el inventario de la Catedral de Valencia de 1785” en *Estudios de Platería. San Eloy, 2012*. Murcia, 2012.
 - “Estructura y evolución formal en las cruces parroquiales valencianas (Siglos XIV-XX)” en *Ars Longa*, 21. Valencia, 2012.
- COTS MORATÓ, F. de P.; LÓPEZ CATALÁ, E. “La platería en la iglesia de Santa Cruz de Valencia” en *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2005.
- CRUILLES, Marqués de, *Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*. Valencia, 1876.
- *Los gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia, 1883.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Catálogo de la platería*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1982.
- “Platería” en *Historia de las Artes aplicadas en España*. Madrid, 1982.
- “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *Boletín del Museo Camon Aznar*, nº. 11-12. Zaragoza, 1983.

- “La platería madrileña bajo Carlos III” en *Fragmentos*, nº 12-13-14. Madrid, 1998.
- “Platería” en *Las artes decorativas en España. Summa Artis*, XLV. Madrid, 1999.
- *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 2000.
- “Lecciones sobre platería española”. Conferencia en la Fundación BBVA. Madrid, 2001.
- “Las custodias toledanas” en *Corpus, historia de una Presencia*. Toledo, 2003.
- “La platería en la corte madrileña de los Habsburgos a los Borbones”, *Estudios de platería. San Eloy 2003*, Murcia, 2003.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.; GARCÍA Y LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979.

CUESTA EZEIZA, A.; PÉREZ ZABALA, P., “Cruces procesionales góticas en la diócesis de San Sebastián” en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*. Cuaderno Sección Artes Plásticas Monumentales nº 15. San Sebastián, 1996.

DABRIO GONZÁLEZ, M^a. T., “La custodia procesional en Córdoba” en *Laboratorio de Arte*, 17. Sevilla, 2009.

- “Signos de representación en la platería civil cordobesa” en *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011.
- “Aportación al platero Juan Bautista de Herrera” en *Laboratorio de Arte*, 23. Sevilla, 2011.

DALMASES BALAÑA, N. de, “Orfebrería medieval: introducció al seu estudi”, *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia, 1986, vol. I.

- *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació al seu estudi)*. IEC. Barcelona, 1992.
- “L’esmaltería gótica a la Corona d’Aragó. Reflexions per a una línia d’estudis”. Discurso de recepción como miembro numerario de la Sección Histórico-Arqueológica del Instituto de Estudios Catalanes. Barcelona, 1996.
- “Aproximación a la orfebrería borgiana” en *Los Borja. El mundo gótico al Universo renacentista*. Valencia, 2001.
- “Aproximación a la orfebrería morellana”, en *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*. Valencia, 2003.
- “A propósito de un busto-relicario de Santa Lucía” en *Estudios de platería. San Eloy, 2003*. Murcia, 2003.

DENIS, M.; BLAYAU, N., *Historia moderna*. Madrid, 1980.

DOMÍNGUEZ BLANCA, R., “Un recorrido por la platería abulense del siglo XVI a través de algunas piezas del sur de la provincia” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012.

DOÑATE SEBASTIÁN, J.M^a., “Orfebrería y orfebres valencianos” en *Archivo de Arte Valenciano*, XL. Valencia, 1969.

DUALDE, M., *El señorío de Burjasot e historia y vicisitudes de la ermita de San Roque y del establecimiento en ella de la veneración de Nuestra Señora de la Cabeza*. Burjasot, 1952.

ESPAÑOL BERTRÁN, F., “El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes” en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española* en Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1982.

- “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia” en COSME ALONSO, M^a C. (Coord), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León, 2009.

- “Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta” en *Studium Medievale, Revista de Cultura medieval- Cultura escrita*, 2. Gerona, 2009.

ESTELA GIMÉNEZ, M^a I., “Un cáliz del siglo XVI en la iglesia parroquial de Chulilla: ejemplo de transición del gótico al renacimiento” en *Archivo de Arte Valenciano*. LXXV. Valencia, 1994.

ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, 1980.

- *Arequipa y el Arte de la platería. Siglos XVI-XX*. Madrid, 1993.

EXPOSICIÓN MORELLANA DE ARTE. Morella, 1928.

EXPOSICIÓN REGIONAL VALENCIANA, Año 1909. Sección de Arte retrospectivo. Catálogo. Valencia, 1909.

FABIO, C. di., “Pintura, orfebrería y mercado suntuario entre Génova y España en los siglos XII-XIV” en *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, 2004.

FALQUE, E., “La iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Lucas de Tuy” en *Laboratorio de Arte*, 23. Sevilla, 2011.

FÉRNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985.

- FERRE PUERTO, J., “Relicario de la Vera Cruz de Albaida” en *El hogar de los Borja*, 2000.
- FERRER OLMOS, L., “Las reliquias de la exposición Vicentina” en *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, 1957.
- FERRI CHULIO, A. de S., *La platería levantina. Art religiós a La Ribera*. Sueca, 1992.
- FLEMING, J.; HONOUR, H., *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid, 1987.
- FLETCHER, J.; ROPERO, A. *Historia general del Cristianismo del siglo I al XXI*. Barcelona, 2008.
- FLUVIÁ Y ESCORSA, A. de, *El solar catalán, valenciano y balear*. San Sebastián, 1968.
- FONTELLES GARCÍA, M., *Ermita de San Roque. Burjasot*. Alzira (Valencia), 1998.
- FUMANAL PAGES. M.A., “Custodia procesional” en Catálogo de la Exposición *La luz de las Imágenes. Segorbe*. Castellón, 2001.
- “Calce” en Catálogo de la Exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09*. Valencia, 2008.
- GACTO SÁNCHEZ, M., “La efigie del platero y su consideración en el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy, 2012*. Murcia, 2012.
- GÁLLEGO SERRANO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1984.
- GARCÍA CANTÚS, D., *El gremio de plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia, 1985.
- GARCÍA LÓPEZ, D., “De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística”, en *Estudios de Platería. San Eloy, 2002*. Murcia, 2002.
- “Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el *Quilatador de plata y oro* y *De Varia Commensvracion para la Escvlpvtvra y Architectura*” en *Estudios de Platería. San Eloy 2011*. Murcia, 2011.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)”, en *Ars Longa*, 6. Valencia, 1995.
- “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (II): <Ab inicio et ante saecula creata sum>”, en *Ars Longa*, 7-8. Valencia, 1996-1997.

GARCÍA MARSILLA, J. V., “Las calles y los hombres. Ensayo de una sociotopografía del Valencia Medieval”. Conferencia en *Historia de la Ciudad de Valencia. VI. Proyecto y complejidad*. Valencia, 2009.

GARCÍA MOGOLLÓN, F.J., *La plata en las iglesias de Extremadura*. Cáceres, 1984.

GARCÍA PÉREZ, N., “Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)” en *Estudios de platería. San Eloy, 2001*. Murcia, 2001.

- “El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro” en *Estudios de platería. San Eloy, 2006*. Murcia, 2006.

- “Orfebres y plateros al servicio de Mencía de Mendoza” en *Estudios de platería, San Eloy*. Murcia, 2007.

GARRIDO, V., *El castillo-Colegio Mayor del Beato Juan de Ribera*. Valencia, 1924.

GIL CABRERA, J.L., “Cruz procesional Mayor de les Coves de Vinromá” en Catálogo de la Exposición *La llum de les Imatges. Sant Mateu*. Castellón, 2005.

- “Cruz Procesional Mayor de Traiguera” en Catálogo de la Exposición *La llum de les Imatges. Sant Mateu*. Valencia, 2005.

GIL VICENT, G., “L'Esglesia arxiprestal de Sant Jaume de Vila-Real” en Catálogo de la Exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló*. Castellón, 2008.

GÓMEZ FERRER, M., *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia, 2012.

GÓMEZ FRECHINA, J., “In memoriam. Semblanza científica del Profesor Fernando Benito Doménech” en *Ars Longa. Cuadernos de Arte, 21*. Valencia, 2012.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M., “Les empremtes del mecenatge dels Borja a Xàtiva” en Catálogo de la Exposición *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*. Xàtiva, 1995.

- “Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borja” en Catálogo de la Exposición *El hogar de los Borja*. Valencia, 2001.

- “Custodia Mayor” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007.

- “Cruz mayor” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007.

- “Lignum Crucis” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007.

- “Portapaz” en Catálogo de la Exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007

- “Seu Colegiata Basílica de Santa María de Xàtiva” en Catálogo de la Exposición *La llum de les Imatges. Lux Mundi*. Xàtiva, 2007.

GONZÁLEZ VILLAESCUSA, R., “La Huerta cuando no lo era. La configuración histórica del territorio de Valentia” en *Contexto geográfico e histórico de los regadíos de la Huerta de Valencia*. Valencia, 1992.

GRAULLERA SANZ, V., “Un delito de lesa magestad” en *Estudios en homenaje a la profesora Teresa Puente*. I. Valencia, 1996.

GUDIOL i CUNILL, J., *Nocions de arqueologia sagrada catalana*. Imp. De la Viuda de R. Anglada. Vic, 1902.

GUINOT RODRÍGUEZ, E., “Una historia de la Huerta de Valencia” en *Contexto geográfico e histórico de los regadíos de la Huerta de Valencia*. Valencia, 1992.

GUTIÉRREZ MOYA, C., “La orfebrería del siglo XVI en la parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves de la Algaba” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

HEREDIA MORENO, M^a C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980.

- “Valoración de la platería hispanoamericana de época colonial en la provincia de Huelva” en *Actas XI jornadas de Andalucía y América*. Huelva, 1992.

- “Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII, XVIII y XIX”, *Cuadernos de Arte colonial*, 8. Madrid, 1992.

- “Las mazas de plata del Ayuntamiento de Alcalá de Henares”, en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid, 1994.

- “Plata sevillana en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares” en *Laboratorio de Arte*, 10. Sevilla, 1997.

- “Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas”, en *Estudios de platería. San Eloy*, 2001. Murcia, 2001.

- “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.

- “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de plata labrada” *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

- “La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe” en *Archivo Español de Arte* 79. Madrid, 2006.

- “La recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI” en *Congreso Internacional "Imágenes": La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño, 2007.

- “De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2008. Murcia, 2008.

- “Plata labrada en la capitana de la flota de Nueva España del año 1758” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011.

- “Nobleza, poder y riqueza. Una aproximación a la colección de platería de don Antonio Alonso de Pimentel Herrera, VI Conde y III Duque de Benavente (1514-1575)” en *Laboratorio de Arte*, 25. Sevilla, 2013.

HEREDIA MORENO, M^a C.; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, 2001.

HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955.

HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

HERRÁEZ ORTEGA, M^a. V., “La custodia medieval” en *Maravillas de la España medieval, tesoro sagrado y monarquía*. León, 2001.

- “Apuntes para el estudio de la orfebrería en la Alta y Plena Edad Media Hispana” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

- “Contribución al estudio de la orfebrería del siglo XIII en Navarra. El Evangelionario de Roncesvalles” en *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla, 2005.

HERRERA GARCÍA, F. J., “Una obra inédita del platero Manuel Guerrero Alcántara: la Custodia de la Parroquia de Bornos (Cádiz)” en *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla, 2005.

IBISH, Y., “Las instituciones económicas” en SERJEANT, R.B. (Ed.), *La ciudad islámica*. Barcelona, 1982.

IGLESIAS ROMEO, L. S., “Platería madrileña de los siglos XVII y XVIII en Burgos. Aportación a su estudio” en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 55. Madrid, 1989.

IGUAL UBEDA, A., *Dietario del platero Suárez*. Valencia, 1930.

- *El gremio de plateros en Valencia (Ensayo de una historia de la platería de Valencia)*. Valencia, 1956.

JORBA I VALERO, M., “Les Majestats de la Cerdanya: Tipologia iconogràfica i filiació estilística” en *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 2. Barcelona, 2014.

JOSÉ I PITARCH, A., “Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)” en *La Luz de las Imágenes, Segorbe*. Valencia, 2001.

KROESEN, J. E. A., “Retablos medievales de plata” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.

LABEAGA MENDIOLA, J. C., “Los talleres de platería de Sangüesa (Navarra). El oficio y la organización” en *Ondare: Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 16. Donostia, 1997.

LESSING, E., “Obras maestras de relojería del Renacimiento alemán” en *Jano*. Febrero/Marzo, 646, 1985.

LLOBREGAT, E; IVARS, J.F., *Historia De L'art Al País Valencià*. Valencia, 1985.

LÓPEZ CATALÁ, E., “Custodia” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante*, 2006. Valencia, 2006,

- “Cáliz” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante*, 2006. Valencia, 2006.

- “Ostensorio” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad. Alicante*, 2006. Valencia, 2006.

LÓPEZ GARCÍA, S., *Aproximación a la Historia de Burjasot y su entorno*. Burjasot (Valencia), 1989.

LÓPEZ LAGUARDA, J. J., *Burjasot. Apuntes para su historia*. Valencia, 1946.

- *Del Burjasot de antaño*. 1952.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *Francisco Becerril*. Madrid, 1991.

- *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Quintanar del Rey (Cuenca), 1998.

- “Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del s. XVI” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2001. Murcia, 2001.

- “Las fuentes de los plateros: los grabados” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2009. Murcia, 2009.

- “Un manuscrito del platero Juan de Castilla referente a la custodia de la Catedral de Cuenca, obra de Francisco Becerril” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

- “Los plateros de Cuenca en el último cuarto del siglo XVIII y sus relaciones profesionales con el ayuntamiento de la ciudad”. *Archivo Español de Arte*, LXXVII. Madrid, 2004.

- “Cuatro piezas de la plata cordobesa en la provincia de Cuenca” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

- “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

- “Aproximación al arte de platería” en *Ars Longa*, 17. Valencia, 2008.

MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A., *Medidas del romano por Diego Sagredo*. Madrid, 1986.

MARTÍN, F. A., “Plateros italianos en España” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

- “El joyel de los Austrias” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.

MARTÍN ANSÓN, M^a L., “Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León)” en *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, III. Madrid, 1991.

MARTÍN SÁNCHEZ, L.; GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, F., “El marcaje de la platería en España durante el siglo XVI: Ávila y los Marcadores Mayores Diego y Juan de Ayala” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2009. Murcia, 2009.

MARTÍN VAQUERO, R., “Contribución al estudio de la platería medieval alavesa” en *Cuadernos Sección Artes Plásticas Monumentales*. San Sebastián, 1996.

MARTÍNEZ ALMIRA, M.; PAYÁ SELLÉS, J.; MARCOS FUSTER, N., *Visitas pastorales a la Parroquia de Sant Joan d'Alacant (XVII)*. Alicante, 2001.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Una ordenanza sobre pintores y argenteros de Pamplona del año 1481” en *Laboratorio de Arte*, 12. Sevilla, 1999.

MARTÍNEZ ELCACHO, A., “Las ordenanzas promulgadas en 1352 para explotar la plata en el Condado de las Montañas de Prades y Baronía de Entenza” en *Historia. Instituciones. Documentos* 33. Sevilla, 2006.

MARTÍNEZ SUBÍAS, A. P., “La colección de platería del Museo franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila): del Plateresco al Rococó”, en *Estudios de platería. San Eloy*, 2010. Murcia, 2010.

- “Platería inédita del Museo franciscano de Arenas de San Pedro (Ávila)” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2011. Murcia, 2011.

MATEU I LLOPIS, F., *La Ceca de Valencia y las acuñaciones valencianas de los siglos XIII al XVIII. Ensayo sobre una Casa Real de Moneda de uno de los Estados de la Corona de Aragón*. Valencia, 1929.

MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a J., “La custodia procesional de la parroquia de San Pedro de Carmona: una obra del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte*, 4. Sevilla, 1991.

- “La marca de la ciudad de Carmona. Nueva aportación al catálogo de marcas de la platería española” en *Laboratorio de Arte*, 7. Sevilla, 1994.

- “Algunas consideraciones sobre la orfebrería del platino en la América prehispánica a través de la cultura La Tolita- Tumaco” en *Laboratorio de Arte*, 10. Sevilla, 1997.

- “Aproximación a la orfebrería de Estepa y nueva aportación al catálogo de marcas de la platería española. Su marca de localidad” en *Actas IV Jornadas de Historia de Estepa*. Estepa (Sevilla), 1999.

- *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XI-XIX*. Carmona (Sevilla), 2001.

- “Plateros cubanos: siglos XVI, XVII y XVIII. Notas para un catálogo” en *Laboratorio de Arte*, 17. Sevilla, 2004.

- “Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.

- “La plata labrada en La Habana: incumplimiento legal y tratamiento técnico” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

- “Las marcas de localidad en la provincia de Sevilla como manifestación del desarrollo diferencial del arte de platería” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

- “Evolución de las joyas de pecho en el barroco español: de la *rosa* al *peto*” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “Los petos en la joyería sevillana: Nuevas aportaciones” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2008. Murcia, 2008.

- “La joyería en la construcción de la apariencia: Joyas decimonónicas en los tesoros sevillanos” en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2009.

- “Joyas femeninas e Imagen social. Intercambios y transferencias entre Andalucía y América en el Siglo XVIII” en *Mirando las Dos Orillas. Intercambios Mercantiles, Sociales y Culturales Entre Andalucía y América*, 1, Sevilla, 2012.

MEMORIA de los trabajos llevados a cabo por la Comisión de Recuperación Municipal, cuyo servicio funciona en el Ayuntamiento de Valencia con la denominación de “Recuperación y Alojamientos”. Valencia, 1940.

MEYER, F.S., *Manual de ornamentación*. México, 1999.

MIGUÉLIZ VALCARLOS, I., “Un legado indiano en la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.

- “Celebraciones y fiestas de la Cofradía de San Eloy de San Sebastián” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.

- “Platería cordobesa del siglo XVIII en Guipúzcoa” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “Mazas ceremoniales civiles en Navarra”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2010. Murcia, 2010.

- “Iconografía mariana en la platería guipuzcoana” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012.

MILIÁN BOIX, M, “Exposición morellana de Arte”. *Boletín de la Sociedad castellonense de Cultura*. Tomo X. Castellón, 1929.

- “El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)” en *Martínez Fernández Archivero. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos*. Madrid, 1968.

MINGUET, P., *La estética del Rococó*, Madrid, 1992.

NADAL INIESTA, J., “La joyería murciana en el primer cuarto del siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

NARBONA VIZCAÍNO, R., “Los Rabassa, un linaje patricio de Valencia medieval” en *Anales de la Universidad de Alicante*. Historia Medieval. N. 7 (1988-1989). Alicante, 1989.

NICOLÁS GÓMEZ, D., “La orfebrería en el tratado de la pintura, y en otros textos de Leone Battista Alberti” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

NICOLÁS MARTÍNEZ, M^a del M., “El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

NIEVA SOTO, P., “Adornos de plata y bronce en las camas de los reyes Carlos IV y Fernando VII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

OBARRIO MORENO, J.A., *El testamento nuncupativo y su recepción en la Corona de Aragón*. Valencia, 2002.

- *Beneficium inventarii: Origen, pervivencia y recepción en el sistema jurídico español*. Madrid, 2006.

- *Testamentorum sollemnia iuris romani medii aevi memoria*. Madrid, 2009.
 - *Estudios de tradición romanística: Tutela y curatela*. Madrid, 2011.
 - “La rúbrica *De civilitate concedenda* en la tradición romanística” en *Revista General de Derecho Romano*. Iustel. Madrid, 2012.
 - “La rúbrica *De Decreto ad alienanda Universitatis bona* en la tradición jurídica tardo-medieval” en *Revista General de Derecho Romano* nº 24, Junio 2015.
- OCHOA GARCÍA, P., *Los gremios valencianos a comienzos del siglo XVI (1500-1519)*. Tesis doctoral, 1992. Departamento de Historia Moderna. Universidad de Valencia, 1992.
- OLUCHA MONTINS, F., “Trazas para el lecho de la Virgen de Agosto de la iglesia parroquial de Santa María de Castelló” en *La Llum de les Imatges, San Mateu 2005*. Castellón, 2005.
- ORBE DE SIVATTE, M. y A., “Orfebrería del Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona” en *Príncipe de Viana*, 186. Pamplona, 1989.
- ORELLANA, M. A., *Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1924.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas del siglo XIX*. Madrid, 1868.
- PALOMERO PÁRAMO, J., *La platería en la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984.
- PEÑA VELASCO, C. de la, “Los comentarios sobre el oro, la plata y otros metales en *Espectáculo de la Naturaleza* del Abad Pluche” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.
- “El ornamento litúrgico de plata y oro en la arquitectura y el retablo del barroco” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.
 - “El portapaz barroco en España y su evolución tipológica” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.
 - “Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Cáliz” en Catálogo de la Exposición *La Luz de las Imágenes. La faz de la Eternidad*. Alicante, 2006. Valencia, 2006.

- “Evocando el esplendor. Aportación para el estudio del tesoro de la Catedral de Cuenca a fines del siglo XVIII” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

- “Platería e Ilustración: el ejemplo de la Catedral de Orihuela. *Estudios de platería. San Eloy*, 2010. Murcia, 2010.

PIQUERAS SÁNCHEZ, N., “Relicario de la Virgen y el Niño”. Catálogo de Exposición *La luz de las Imágenes*. T.II. Valencia, 1999.

PIRENNE, H., *Las ciudades en la Edad Media*. Madrid, 1997.

POMAR, P. J., “El uso litúrgico de los atriles de altar en el culto católico de ámbito hispano” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2012. Murcia, 2012.

PONZ, A., *Viage de España*. Madrid, 1789.

PUERTA ROSELL, M^a F., “Platería madrileña: Colecciones de la segunda mitad del s. XVII”. Tesis doctoral dirigida por CRUZ VALDOVINOS, J.M., Universidad Complutense. Madrid, 2002.

RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, F., “Los retablos de la capilla del gremio de Plateros” en *Saitabi*, 14. Valencia, 1944.

RANGEL LÓPEZ, N., *Familia campesina y estrategias de reproducción social del campesinado valenciano. El caso de la Huerta de Valencia en el s. XV*. Tesis inédita, dirigida por Ferrán García-Oliver. Universidad de Valencia, 2015.

RAYA RAYA, M^a A., “El patrimonio artístico del gremio de plateros de Córdoba” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.

RIU RIU, M., *Lecciones de Historia medieval*. Barcelona, 1982.

RIVAS CARMONA, J., “Platería cordobesa en Murcia” en *Imafronte*, 14. Murcia, 1999.

- “La significación de las Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcos de plata” en RAMALLO ASENSIO, G., *Las catedrales españolas. Del barroco al clasicismo*. Murcia, 2003.

- “Los otros usos de las custodias procesionales” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2007, Murcia, 2007.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., “Artes industriales y suntuarias: la orfebrería” en *Historia del arte valenciano*. Tomo III. Valencia. 1957.

- “Custodia procesional” en *La Luz de las Imágenes, II Áreas expositivas y análisis de imágenes*. Valencia, 1999.

- “Arqueta eucarística” en Catálogo de la Exposición *La luz de las Imágenes, II Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia, 1999.

RODRÍGUEZ PEINADO, L., “H. Poncet, esmaltador de Limoges” en *Anales de Historia del Arte*, 1. Madrid, 1989.

RUIZ DE LIHORY Y PARDINES, J., Barón de Alcahali y de Mosquera, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897.

RULL VILLAR, B., “La rebelión de los moriscos en la Sierra de Espadán y sus castillos” en *Anales del centro de cultura valenciana* 44. Valencia, 1960.

SAGREDO, D. de, *Medidas del romano*. Toledo, 1549.

SALAS GONZÁLEZ, C., “Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia”, en *Estudios de Platería. San Eloy* 2004. Murcia, 2004.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007.

SÁNCHEZ MUÑOZ, D., “Virgen del Coro o *Verge de la Cadira*”. Catálogo de la Exposición *La luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de obras*. Valencia, 1999.

SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909.

- “La esmaltería valenciana en la Edad Media”, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 1921.

- *Nomenclator geográfico eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, 1922.

- “Arqueología y Arte valencianos”, en *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona, 1922.

- “La orfebrería valenciana en la Edad Media” en *Revista de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, 1922.

SANJOSÉ LLONGUERAS, L. de, “Cruz procesional”. Catálogo de la Exposición *La luz de las Imágenes. Segorbe*. Valencia, 2001.

SANTIAGO GODOS, M^a V., “El dibujo para obras suntuarias” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2003. Murcia, 2003.

SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz” en *Laboratorio de Arte*, 15. Sevilla, 2002.

- “Nuevas noticias documentales sobre el platero sevillano Hernando de Ballesteros el Mozo” en *Laboratorio de Arte*, 16. Sevilla, 2003.

- “La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)” en *Laboratorio de Arte*, 17. Sevilla, 2004.

- “La obra del platero sevillano José de Carmona en Fregenal de la Sierra” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2004. Murcia, 2004.

- “Aportaciones documentales a la biografía de los Arfe” en *De Arte*, 5. León, 2006.

- “Un ejemplo de platero sevillano del Renacimiento: Alonso de Guadalupe (1549-1573)” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

- “Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro” en *Laboratorio de Arte*, 19. Sevilla, 2006.

- *Los Ballesteros: una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007.

- *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008.

- “Ornamentos y figuración de origen clásico en la obra de los Ballesteros” en *La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales: International Conference "Imagines", the Reception of Antiquity in Performing and Visual Arts*. Logroño, 2008.

- “Aspectos biográficos y producción artística del platero Juan Tercero (h. 1530-1580)” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2009. Murcia, 2009.

- “Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del ayuntamiento de Sevilla” en *Archivo Español de Arte*, LXXXII. Madrid, 2009.

- “El platero Francisco de Alfaro, reflejo de una época” en Congreso *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia*. Santiago de Compostela, 2010.

- “Addenda a la biografía de los Ballesteros. Nuevas aportaciones documentales” en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla. 2012.

- “La cruz procesional de la Catedral de Cádiz” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012.

SANZ SERRANO, M^a J., *La orfebrería sevillana del barroco*. Sevilla, 1976.

- “Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla en *Arte Hispalense*, 17. Sevilla, 1978.

- “Marcaje y falsificaciones en la platería barroca sevillana” en *Laboratorio de Arte*, 2. Sevilla, 1982.
- “Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano” en *Goya, Revista de Arte*, 193-195. Madrid, 1986.
- “La platería hispanoamericana: Estado de la cuestión”, en *Andalucía y América en el siglo XX : Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986, coord. Torres Ramírez, B.; Hernández Palomo, J.J., vol. 1, 1986 (Andalucía y América en el siglo XX).
- “Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros” en *Laboratorio de Arte*, 1. Sevilla, 1988.
- “Marcaje y falsificaciones en la platería barroca sevillana” en *Laboratorio de Arte*, 2. Sevilla, 1989.
- “Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista”. *Cuadernos de arte e iconografía*, IV - 8. Madrid, 1991.
- “La transformación de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas” en *Comité Español de Historia del Arte: El arte español en épocas de transición*, 1. León, 1992.
- “Platería peruana en Sevilla y su provincia” en *Laboratorio de Arte*, 5. Sevilla, 1993.
- “Orfebrería italiana en Sevilla (I)” en *Laboratorio de Arte*, 7. Sevilla, 1994.
- “La problemática de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros” en *Laboratorio de Arte*, 8. Sevilla, 1995.
- “Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado” en *Laboratorio de Arte*, 12. Sevilla, 1999.
- *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000.
- *La custodia de la catedral de Cádiz. Una integración de los estilos*. Cádiz, 2000.
- “Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI” en *Laboratorio de Arte*, 15. Sevilla, 2002.
- “La cruz parroquial en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico” en *Estudios de Platería San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.
- “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2003, Murcia, 2003.

- “Los estilos en la platería barroca andaluza”, en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007.
- “Un original modelo de bandejas rococó” en *Estudios de platería San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.
- “El aprendizaje de los plateros sevillanos a mediados del siglo XVI” en *Estudios de Platería, San Eloy 2012*. Murcia, 2012.
- “Las antiguas custodias que tuvo la Catedral de Sevilla” en *Laboratorio de Arte*, 24. Sevilla, 2012.
- *La custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 2013.
- SANZ SERRANO, M^a J; HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C., “Las custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión” en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.
- SANZ SERRANO, M^a J.; SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013.
- SARTHOU CARRERES, C., “El arte retrospectivo en la provincia de Castellón” en *Museum*, 5. Barcelona, 1920.
- “Los tesoros artísticos de Játiva” en *Museum*. Barcelona, 1922.
- “La orfebrería religiosa en Villareal”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo 49. Madrid, 1945-46.
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid, 1788.
- SERJEANT, R.B. (Ed.), *La ciudad islámica*. Barcelona, 1982.
- SUBIAS GALTER, J., “El retablo de plata de la Seo de Gerona”, Conferencia pronunciada en la Caja de Jubilaciones de Barcelona, 21 de junio de 1954.
- TAPIE, V.L., *Barroco y clasicismo*. Madrid, 1978.
- TEIXIDOR TRILLES, J., *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado / escribiólas en 1767 Fr. Josef Teixidor*. Valencia, 1895.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*. Málaga, 1948.
- TERESÍ DOMINGO, G., “Relicario del Lignum Crucis” en *La Luz de las Imágenes. Áreas expositivas y análisis de imágenes*. Valencia, 1999.

TORMO MONZÓ, E., “Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 28 (4). Madrid, 1920.

- *Levante (provincias valencianas y murcianas)*. Guías Regionales Calpe, tomo III. Madrid, 1923.

TORRES FERNÁNDEZ, M^a R., “El portaviático de la parroquia de Alhabia (Almería). Una aportación al catálogo de obras de Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2007. Murcia, 2007.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C., “El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2002. Murcia, 2002.

- “Un dibujo de platería inédito en el Museo de Bellas Artes de Murcia” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2005. Murcia, 2005.

- “Los *orebçes* del rey Alfonso X en Murcia” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2006. Murcia, 2006.

TORRES PETERS, F. X., “La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011, Murcia, 2011.

TOV ASSIS, Y., “Jaime II y los judíos en la Corona de Aragón” en *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 11. Alicante, 1996–1997.

TRAMOYERES BLASCO, L., *Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia*. Valencia, 1889.

- “Lo Rat-Penat en el escudo de armas de Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia* 38. Madrid, 1901.

TRAMULLAS Y FERRERA, J., *Promptuario y guía de artífices plateros*. Madrid, 1734. 2^a Edición, adaptada a los cambios experimentados en su época, 1747.

TRAVAGLIATO, G., “‘HOC OPUS FODIT PIRUS MARTINI DE PISIS’. Note su un capolavoro di oreficeria toscana con smalti del XIV secolo a Geraci Siculo” en *Estudios de platería. San Eloy*, 2012. Murcia, 2012.

TRENS, M., *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952.

VALLDECABRES RODRIGO, R., *El cens de 1510. Relació de focs valencians ordenada per les corts de Montsó*. Valencia, 2002.

VARAS RIVERO, M., “Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII” en *Laboratorio de Arte*, 19. Sevilla, 2006.

- “Sin identificar, Portapaz, ¿Obrador Sevillano?, 1655” en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (coord.), *El fulgor de la plata*. Sevilla, 2007.

- “El Lenguaje Arquitectónico en los Portapaces Bajoandaluces del Manierismo: la Influencia de los Tratados” en *Estudios de Platería. San Eloy* 2007. Murcia, 2007.

- “Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La huella de los modelos de Francisco de Alfaro” en *Estudios de Platería. San Eloy*, 2011. Murcia, 2011.

VENTURA CONEJERO, A., “El gremi dels argenters de Xàtiva i la custodia del Corpus de Lope Salazar” en *Archivo de Arte Valenciano*, 2001.

VERDÚ CANDELA, J. H., “Orfebrería y ornamentos sacros en la iglesia arciprestal de Jijona (ss. XV-XVI)” en *Archivo de arte valenciano*, LXXI. Valencia, 1990.

VIVES Y LIERN, V., “Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia”. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad Lo Rat Penat de Valencia. Valencia, 1900.

VORÁGINE, S. de la, *La leyenda Dorada*. Madrid, 1982.

YARZA, J., “La Edad Media” en *Historia del Arte Hispánico*. T.II. Madrid, 1982.